NK1456
M3 F

STERLING
AND FRANCINE
CLARK
ART INSTITUTE
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Sterling and Francine Clark Art Institute Library

http://archive.org/details/talachkinolartdc00mako

Sergei Konstantinovich Makovskiĭ

TALACHKINO.

L'ART DÉCORATIF DES ATELIERS DE LA PRINCESSE TÉNICHEF.

ÉDITION "SODROUGESTVO".

ST PÉTERSBOURG,

1906.

Publication in RUSSIA

NK 1456
M3 F

Imprimerie R. Golicke & A. Wilborg.

SOUVENIR D'UN VOYAGE À TALACHKINO

PAR N. ROERICH.

N. Roerich. Souvenir
d'un voyage à Talachkino.

Nous sommes devenus bien pauvres en beauté. De nos demeures, de nos ustensiles, de nous-mêmes, des tâches que nous poursuivons tout ce qui embellit s'en est allé. De rares débris de la beauté des époques passées se retrouvent encore étrangement dans notre existence, sans la modifier en rien. Cela est invraisemblable, mais cela est. Il serait oiseux de discuter là-dessus.

Il est mort le grand Pan, bien mort.

Toutes pleines de rêves de beauté, naissent en foule les éditions d'art, vivent quelques dizaines d'années, et meurent à la même étape. Cependant, contente d'elle même, notre conscience est muette comme par le passé. Surpris et moqueurs, nous continuons à contempler en spectateurs les tentatives sincères de ceux qui voudraient embellir l'existence, accueillant mal les chercheurs inquiets. Les rangs des amateurs de l'art ne se remplissent qu'avec une lenteur interminable.

Il en est ainsi en Russie.

Cela est pénible à dire. Il faut arriver à sentir, sans épouvante, que par son sentiment artiste la Russie antique était plus proche que nous de l'Occident actuel. Oui, il le faut, mais est-ce possible?

Quelle honte: à l'âge de pierre on comprenait mieux l'importance des ornements, leur originalité, leur diversité infinie. Notre indifférence est restée aveugle à la splendeur fleurie des arts de l'Orient. Le flot précieux apporté par la Renaissance n'a guère plus de charmes pour nous que le faux clinquant.

Bien tristes sont les pensées qui nous viennent dans les musées, nées de la contemplation des belles formes mortes, même

d'une époque relativement récente. Mieux vaut ne pas arrêter sa pensée sur l'ancienne ornementation... Il est plus simple de s'apitoyer sur la barbarie du lointain passé et de s'enorgueillir du ‚progrès'. Combien ce mot est quelquefois absurde! Que peut-on, d'ailleurs, exiger de nous? Après avoir célébré le millénaire de notre empire, nous voilà incapables d'honorer dignement même la beauté de l'antiquité et de la conserver,— ne fût-ce que pour son importance historique, si les voies de l'art mêmes nous demeurent obscures.
Rien de plus difficile en Russie que de voir clair en matière d'antiquité; les efforts de ceux qui voudraient frayer des routes nouvelles sont d'autant plus pénibles.
La beauté pour nous est un vain son, quelque chose de vague et de honteux, repréhensible presque. Ne le dirait-on pas? La beauté ne sert à rien là où règne la grande obsession moderne—la toute-puissante trivialité; où l'on ne voit, où l'on ne sent que trivialement; où, chaque fois qu'il s'agit de quelque chose d'inusité, des milliers de bras se lèvent, menaçants. Veut-on des exemples?

Ce n'est pas dans les capitales qu'il faut chercher la beauté, ni dans leurs musées ou dans leurs marchés d'art. Toute belle chose n'y est plus qu'un hôte de hasard. Dans ces sources l'eau vive devient trouble, elle ne jaillit, inattendue et pure, que de la paix et du calme—du sein de la terre même. Sommet et base. C'est du faîte et du fondement que jaillira la lumière de la beauté à la perdition du médiocre.
Il faut se mettre à l'œuvre, tenter de nouveaux efforts, quelques obstacles qu'on rencontre.

Chez nous aussi on observe, depuis quelque temps, des tentatives de découvrir des sources vives, et tous ces renovateurs de notre vie méritent qu'on les honore dignement. Il y a déjà quelques années que j'observe une tentative de ce genre... Ce n'est pas une servile imitation de l'antiquité.

Ainsi que cela doit être dans une œuvre vivante, on n'y suit pas des sentiers battus. Tous les honneurs sont décernés à l'antiquité: on y a découvert une force vivante, — celle de la beauté, ouvrant de nouvelles voies, de la beauté, dont la trame, cristallisée en ornements séculaires, a été tissée par tous les règnes de la nature: animaux, oiseaux, pierres, fleurs. Que de couleurs enchanteresses, que de lignes nouvelles, inépuisables dans leur profusion!
Celui qui veut embellir la vie, n'a pas à poursuivre la recherche des matériaux, mais bien la pureté de l'idée; il faut envisager son but au point de vue immédiat, se pénétrer de la noblesse des formes antiques. Et tout ce qui s'inspire de l'exemple de l'antiquité doit être bien éloigné de cette dépravation de style que nous qualifions fréquemment, dans notre myopie, de style ‚nouveau'.

C'est à une de ces sources vives que travaillent les amis de l'art dont je veux parler.
C'est à cette même source que vinrent nos meilleurs artistes. Un des maîtres les plus raffinés, Vroubel, s'en est inspiré, ainsi que Malioutine et d'autres peintres subtils. Les travaux des artistes défuntes, mesdames Polénof et Yakountchikof, s'en ressentent également. Cette source donne naissance à des forces nouvelles; c'est elle qui inspire Zinovief et Békétof, jeunes maîtres de talent. C'est encore là que Borstchevsky, qui a rendu de tels services aux amis de l'antiquité par ses reproductions et qui fut si peu remarqué par notre art officiel, fut apprécié à sa juste valeur.
Une telle oeuvre a de quoi nous réjouir.

... ...

Cette source se trouve sur la grand'route vers la Grèce, à Krivitchy, dans la province de Smolensk. Là—que de particularités pittoresques. L'accès en est largement ouvert à tout ce

qui porte l'empreinte du talent, à tout ce qui tend vers un bel effort. On y parle non seulement des favoris du moment, mais de beaucoup d'autres encore, dont le nom, par hasard, n'a pas encore été élevé par le flot de la renommée. La princesse Marie Ténichef n'épargne rien pour organiser dûment l'oeuvre d'art qu'elle a fondée dans sa propriété de Talachkino, près de Smolensk. La proximité d'un tel centre artistique ravive l'intérêt pour cette antique cité.

Feu Sizof, un vieil ami de Talachkino, nature vibrante et artiste, m'a conté un des premiers le commencement de ce mouvement d'art. Le directeur de la revue ‚Mir Iskousstva', S. Diaguilef, dans son compte-rendu sur les productions des ateliers de la princesse, a traduit fort subtilement ses impressions. ‚Talachkino a de l'avenir', me disait récemment encore M. Nestérof. Le principal, c'est que Talachkino ignore le joug du cercle maudit. Evidemment, on n'y a point échappé à de certains entraînements et même à de certaines abstractions: cela est inhérent à l'art; mais on sent à quel point l'oeuvre est souple, à quel point elle est capable d'accueillir tout ce qui a de la valeur, d'en tirer un ferment et de grandir. Pour organiser un tel milieu d'art, il faut aimer l'art avec sincérité. L'organisation des ateliers, des écoles et du musée est compliquée, et donne force tracas. Il se forme tout autour un réseau subtil de rapports entre les collaborateurs, de correspondances interminables au sujet des objets anciens, trop souvent exportés à l'étranger. Tout collectionneur sait bien que remplir des armoires et des rayons n'est pas chose simple. Il y faut la sollicitude. Cette sollicitude nous la trouvons chez la princesse. Elle a vécu de longues années dans une atmosphère d'art et elle a déjà réussi à mener à bonne fin plusieurs entreprises importantes.

Il y a au Musée Russe à St-Pétersbourg une section d'aquarelles russes,—donation de la princesse. Ce n'est que grâce à ses efforts que le Musée n'est pas demeuré étranger à des peintres tels que Vroubel, M-me Yakountchikof, Blomsted,

I

Ernefeld, Enkel, Purvitt..... C'est une belle collection qui s'enrichit sans cesse de nouvelles acquisitions. A l'origine, le but visé était encore plus complet: il avait été question de former toute une collection de modèles de toute l'histoire de la peinture à l'aquarelle de l'Occident. Cette vaste conception était même déjà réalisée, mais il se trouva que cela dépassait le cadre des statuts du Musée. Celui-ci refusa de recevoir de belles peintures signées Meissonnier, Cazin, Harpignies, Latouche, Rops, Simon, Ménard, etc.
Et ainsi s'évanouit le projet de fonder une oeuvre vaste, dont la capitale a besoin. Invraisemblable, n'est-ce pas?

La princesse fut la première à prêter son concours à la création du ‚Mir Iskousstva'. Que d'efforts aussi pour faciliter l'oeuvre créatrice de tant de peintres! Mais voici que la collection, qui doit former un Musée d'arts appliqués et ethnographique, est parachevée, et ce Musée est de nouveau destiné à tous ceux qui veulent en jouir.
Ce sera une joie pour Smolensk.

De Talachkino, le Musée est déjà transféré à la ville. Il renferme une foule de belles choses: tout y est remarquable, broderies, sculptures, icônes, métaux. Cela forme un tout, harmonieusement unifié, non pas par la lettre de la science seulement, mais aussi par le goût personnel; tout fondement subjectif met toujours une empreinte d'intimité à une collection. Parmi tant d'objets anciens—des oeuvres uniques et incomparables des maîtres nouveaux, tels que Lalique, Fallize, Gallays, Colonna, Tiffany et autres artistes inimitables, occupent également la place qui leur est due. Smolensk a déjà, naturellement, considéré cette oeuvre d'un regard défavorable, préférant enlever le sable de dessous les murailles et les tours de son célèbre collier historique, plutôt que de conserver une de ces tours pour le Musée,—chose jugée inutile. Mais tout s'est trouvé être pour le mieux. Le Musée sera plus en sé-

curité dans sa propre cour, abrité derrière des statuts précis,— cet appui contre tous les hasards de notre ‚civilisation'.

Edifier sans répit tant d'oeuvres consacrées à l'art, est une chose simplement sans précédents de nos jours; cela n'est possible qu'à un amour de l'art particulier et à une grande expérience dans la matière. Et lorsqu'on assiste à la joie que soulève à Talachkino quelque objet en émail, découvert dans un tumulus, un peigne de Lalique, un spécimen de reliure moderne, une miniature ancienne, un Limoges ou un cloisonné, une icône à châssis sculptés, une broderie de parure — les objets les plus divers enfin, on ne peut que se réjouir pour l'oeuvre entreprise.
Cela indique qu'elle a de la vitalité.

... ...

Talachkino présente un mélange inattendu d'une grande économie rurale et de fantaisie artistique, d'une moderne maison de campagne et de fantastiques ‚térems', de vielles écritures slaves et de pensées européennes modernes. Bien des choses sont incompatibles. Et l'on sent dans cette incompatibilité une pulsation spéciale qui révèle l'étrange et le miroitant de notre vie.

Cette pulsation intérieure se manifeste dans tout ce qui se fait à Talachkino. L'école d'agriculture, autant que les ateliers artistiques en prennent un cachet tout particulier. La curiosité de l'art s'éveille chez les élèves et chez les jeunes ouvriers. La population environnante, dans son immédiat contact avec le mouvement artistique de Talachkino, en reçoit naturellement l'empreinte indélébile du sens éternel de la vie. Des milliers d'ouvrières et de travailleurs viennent vers Talachkino, dont l'importance est immense pour tout le district; ainsi se tisse la vaste toile d'araignée cicatrisatrisse.

Auprès du foyer sacré, loin de la contagion des villes, le peuple crée des objets de conception nouvelle, sans servilité complaisante, sans marque de fabrique, avec amour, et sans précipitation. On en revient aux traditions des aïeux, à la beauté et à la solidité d'autrefois. La jeunesse sent naître en elle des aspirations nouvelles que consolide l'exemple du labeur artistique. On n'a pas le temps de courir les cabarets, on n'a pas besoin de cela pour se croire en fête, quand on trouve à sa portée tant de choses réellement divertissantes, qui arrachent à la vie grise de tous les jours.
C'est Mikoula lui-même, symbole de la force primordiale du peuple, qui creuse le sillon dont surgit la beauté de la vie. Cette beauté pénétrera la vie des villages et se transmettra aux générations futures. Tous les détails du labeur quotidien porteront de nouveau la marque de ce qui est pur et bon, et l'on découvrira de nouveau un sens caché sous n'importe quelle lourde tâche accomplie.
Nous en avons besoin. La grande vie de l'art, les nouveaux cercles artistiques, les coins perdus de la campagne exigent également un terrain propice pour les désirs et les aspirations. Innombrables sont les obstacles. Les rêves d'approcher les phénomènes de la vie, nés des mystères de la nature, sont, comme elle, inconsciement beaux et grands par le sens de la beauté même. Pour voir clair il faut purifier sa vue avec l'art pur, libre d'école, de limite et de convention.
Celui dont la vue se sera dessillée ne reviendra plus aux choses banales.

... ...

Je contemple Talachkino.
Il est évident que c'est un besoin spirituel, la conscience de se sentir sur un terrain ferme et solide, qui ont fait éclore la création des écoles et du Musée de Talachkino. Quand on a sondé le procédé créateur des plus grands maîtres de

toutes les époques et quand on a derrière soi les jubilés de l'enseignement de Ruskin, est-il besoin de s'appesantir sur l'importance du faire dans la création artistique ayant atteint sa maturité? Mais en Russie où l'industriel et l'artiste suivent souvent des voies si différentes, où l'accouplement même de ces mots n'a pas de sens précis,—chez nous, où les artistes-industriels se multiplient sans que l'histoire de l'art mentionne leur nom,—on peut encore faire l'éloge de la création consciente dans la technique appliquée. C'est l'éloge qu'il faut faire à Talachkino.

On n'y trouve pas le mystère des sévères augures. Tous les horizons de l'art se découvrent devant les ouvriers des ateliers. Ce foyer intime où l'on s'occupe de toute manifestation d'art, des publications les plus nouvelles, des travaux des peintres les plus modernes, des polémiques de concours et d'expositions,—est ouvert à tous. Tout élève qui se consacre à tel ou tel art, choisi par lui-même, se forme dans le cours de ses travaux un sanctuaire d'art personnel d'albums, d'essais, de copies, d'ouvrages. Aussi, en plus du talent naturel des brodeuses et des sculpteurs sur bois, perçoit-on souvent dans les objets exécutés par les élèves le souffle créateur de l'artisan qui comprend et apprécie la qualité de la matière employée. Ce n'est pas en discours seulement que les élèves entendent préconiser l'étroite union du métier et de l'inspiration artistique; on les dirige dans ce sens par l'exemple.

La princesse travaille elle-même sur des matières diverses, donnant l'initiative. Les artistes, hôtes de passage, en visitant les ateliers, ne demeurent pas non plus étrangers à leurs productions. Et les élèves, tout en se livrant à l'exécution technique, ne perdent jamais de vue l'esprit créateur. Il est évident qu'en travaillant ils ne visent jamais l'idéal mort du ‚poli irréprochable', mais qu'ils embrassent du regard tous les détails multiples qui rehaussent la valeur des objets d'art. Il en est de même lorsqu'ils travaillent d'après nature.

La distance entre les supérieurs et les inférieurs disparait. Les élèves voient clairement que l'étincelle sacrée prime tout, et que d'elle seule procède la vraie perfection technique. A ce sujet les malentendus sont innombrables. Tout le monde, semble-t-il, sait cela, et je me rappelle que du même avis était toujours A. Kouindji, ce Kouindji qu'on n'a pas voulu comprendre et que l'on considère comme un ennemi de l'art appliqué, et cependant, en artiste qu'il est, il met certainement trop haut le génie créateur pour tolérer que le métier n'en porte pas l'empreinte.

La princesse Ténichef, elle aussi, met, cela va de soi, le côté créateur de l'oeuvre au dessus de tout. Au lieu de satisfaire les nombreuses exigences du magasin qui demande des reproductions exactes des objets placés elle trouve juste de ne fournir les mêmes objets qu'ornés de dessins différents. Les conditions même de la vente en magasin ne sauraient la satisfaire et elle cherche un mode plus convenable d'exposer les produits de ses ateliers. C'est aussi un bon gage pour l'avenir que cette crainte de la vulgarisation. Ces aspirations à la perfection et à la diversité sont aussi pour les élèves une excellente arme de défense contre les tentations futures de la vie. Tous ceux qui auront passé par Talachkino garderont plus tard un bon souvenir de leurs années d'apprentissage.

Une série d'éclatants souvenirs.
Portails, piliers, pinions sculptés à reliefs d'animaux et de fleurs. Téréms de rêves. Broderies. Un enchevêtrement de dessins: des festons aigus, des points divers, sinueux, en zigzags, à jour, le ‚point de Moscou', des ‚piques', des ‚petits points' et autres variétés des vieux points russes... Des toiles diverses, grossières, à clair, à carreaux... tissus simples, veloutés et doux à l'oeil. La teinturerie avec son mystère des couleurs; des paquets d'herbes et de racines; une bonne vieille femme Morduane, versée en la science de la composition des teintures solides, indélébiles.
Des choeurs. De la musique. Enfin le grand évènement de la campagne, — un théâtre. Et un théâtre à inventions compliquées. Je me rappelle encore les préparatifs pour jouer le ‚Conte des sept preux'. Hôte, de passage, j'ai assisté à une vraie agitation de fourmillière. On composait une partition, on y adaptait le texte. Que d'embarras avec les costumes, les nouveaux devant être aussi beaux que les anciens, empruntés au Musée, et s'harmoniser avec eux. La mise en scène. Les danses.
Méconnaissables étaient les élèves. Il fallait les voir quitter, travail fini, l'établi, la faux et le râteau, et courir aux antiques vêtements, s'évertuer à bien ‚dire', évoluer dans les danses, jouer dans l'orchestre. Et combien désolés à l'arrivée de la nuit et de la fin.
Il m'a été donné, l'été dernier, d'admirer un tel spectacle et de prendre part à cette amusante allégresse.

J'ai vu aussi le commencement de l'édification du temple de cette existence, car on érige une église à Talachkino. Elle est encore loin d'être achevée. On apporte à cette oeuvre tout ce qu'on peut trouver de plus beau. Du crucifix sur la coupole jusqu'à la moindre vignette des missels, tout détail est soigneusement élaboré, contrairement à ce qui se pratique dans nombre de nos nouvelles cathédrales. On pourra ap-

porter dans cette construction toutes les miraculeuses traditions de l'antique Russie avec sa grande subtilité d'ornementation. Ni l'audace folle des ornements en relief des murs extérieurs de la cathédrale à Yourieff en Pologne, ni la fantasmagorie des temples de Rostof et de Yaroslav, ni la sévérité des Prophètes du temple de Sainte Sophie à Novgorod, rien de nos trésors sacrés ne doit être oublié. On puisera même aux sources lointaines, aux temples d'Adjuntâ et de Lhassa.
Que les années passent en cette oeuvre de paix et qu'en elle s'incarnent le plus pleinement possible les traditions du Beau.
Où pourrait-on souhaiter d'atteindre les sommets de la beauté sinon dans un temple, la plus grande création du génie humain?

... ...

On s'étonne du succès de Talachkino. On s'étonne pourquoi les produits de ses ateliers se vendent rapidement? Mais ce sont là des brèches pratiquées dans les rangs serrés de la trivialité et cela donne de l'espoir pour l'avenir. Ce n'est pas en vain qu'à l'étranger on apprécie les mérites de l'oeuvre de la princesse Ténichef et qu'on en parle avec intérêt. Ce n'est pas en vain que les jeunes gens sont pleins du désir d'appliquer leurs forces à cette oeuvre, car les aspirations de la jeunesse que les préjugés de l'âge n'ont pas encore étouffé visent toujours ce qui est bon.

Je crois que cette grande oeuvre est déstinée à prendre un grand développement. Actuellement on ne peut mentionner que son développement dû au hasard du moment présent. Il est difficile de prévoir les progrès qu'elle fera, quels obstacles se dresseront devant elle et quelle trace elle laissera dans la vie russe. On ne peut que présumer que son avenir sera aussi digne d'attention que son début.

Vraiment, les racines de l'oeuvre ne sont pas étrangères de ‚l'unité' du style qui est l'aspiration du jeune Occident. La différence du procédé n'en dérobera pas le but,—le triomphe de la forme sévère et de la ligne, et la fusion avec le style occidental ‚unifié' non par une aveugle imitation de ce style, mais par l'unité des profondeurs de la beauté visée.
Cela doit être ainsi.

Les produits de Talachkino sont déjà réputés irréprochables. D'autres le nient, oubliant, que l'une des principales qualités de l'art de Talachkino — c'est l'absence de l'ennuyeux point final.
On discute beaucoup à ce sujet, ainsi qu'il arrive pour toute manifestation, pour ce qui n'est pas encore rentré dans des limites précises.
Le caractère de ces produits est diversement apprécié. On qualifie ce style de nouveau, d'artificiel, d'impraticable. On affirme qu'il procède directement des antiques traditions russes. On y voit la possibilité d'une rénovation de la décoration des intérieurs russes. D'aucuns le considèrent comme adapté presque exclusivement aux besoins du peuple. Ou bien encore on lui reproche la rudesse de la matière et de la technique; on en rend responsable Malioutine... Je ne sais laquelle de ces opinions est la plus juste. Je ne veux même pas m'y arrêter. Pour le moment cela serait de toute inutilité. En quoi cela aiderait-il ceux qui profitent de l'oeuvre et ceux qui la créent? Aux broderies des paysannes, avec leurs couleurs végétales si douces à l'oeil, avec leurs points et leurs dessins traditionnels, cristallisés par les siècles, aux savoureuses sculptures et aux poteries les plus réussies il importe peu à qui ils servent et comment. Qu'ils soient destinés à caresser ou à reposer tel ou tel regard, cela leur est bien égal. L'important est que de telles oeuvres grandissent et se développent. Pourvu que cela nous rende l'art même plus indispensable.

Nous sourions amèrement: il n'est nullement interdit de mépriser l'art. Personne n'est obligé de l'aimer... Il est vrai que l'art n'exige pas autre chose de la société que ce que Diogène avait exigé d'Alexandre: écarte-toi, ne me masque pas le soleil! Cette modeste prière de l'art s'adresse à la foule et aux académies, souvent même à la critique et à nombre d'artistes. Il est certain qu'à l'époque actuelle et peut-être même dans l'avenir prochain, l'art restera étranger à notre vie, masqué par d'autres évènements. Jamais encore, peut-être, la pensée russe ne s'est tant éloigné de l'art qu'en ce moment, mais il est d'autant plus doux d'y rêver de nos jours. Il est doux de penser que peut-être, fût-ce même par la voie d'un éloignement passager, nous nous rapprocherons un jour davantage de lui, de son essence vitale. Peut-être... Et nos yeux, demi-clos, s'ouvriront à une infinité de choses éternelles. Jusque là il faut travailler. Il faut non seulement les efforts personnels des individus isolés, se retirant sur les ‚sommets', par désoeuvrement ou pour avoir été entravés dans leurs meilleures aspirations. Il faut des manifestations puissantes à large envergure. Telle est l'oeuvre de la princesse Ténichef, forte par l'union inattendue des impulsions primordiales et des meilleurs enseignements de la culture intellectuelle.
Loin des centres, loin du lucre et de tout calcul on crée du grand, du bon et du beau. C'est ainsi que Talachkino se dresse dans mes souvenirs.

Février. 1905.

L'ART DÉCORATIF DES ATELIERS DE LA PRINCESSE TÉNICHEF.

PAR

SERGE MAKOWSKY.

Резная
Мастерская
въ
Талашкинѣ

Serge Makowsky. L'art décoratif des ateliers de la princesse Ténichef—
traduit par N. Izerguine.

Le style et les styles

A la fin du siècle écoulé les peuples européens sentirent se réveiller en eux un désir de style. Les générations précédentes connaissaient différents styles, mais pas le style. On a longtemps pensé que les époques éteintes avaient créé des formes d'art immuables et que l'œuvre de l'architecte et du décorateur devait se borner à un habile remaniement. L'architecture et les arts appliqués étaient descendus à l'état de métiers. Tout se réduisait à un ressassement de formes préétablies. On ne s'en écartait que par des considérations purement pratiques. Qui pouvait être assez osé pour créer de lui même, pour chercher des voies inexplorées, alors que les architectes de Grèce et de Rome, les maîtres incomparables du temps des Habsbourgs, des Medicis et des Louis avaient donné une fois pour toutes les modèles éternels du ‚bon goût'. Sophisme naïf, oppressant comme un monstrueux cauchemar.

Les causes en sont claires.
Le XIX-e siècle fut l'époque d'une immense évolution de la culture européenne. Par les gradins sanglants des révolutions le tiers état fit irruption dans l'arène de l'histoire. L'aristocratie et la classe agricole qui déterminaient le caractère de l'ancien régime féodal firent place à la bourgeoisie. Tout l'ordre social fut profondément modifié. Les ruines de la féodalité furent le berceau d'une ère nouvelle.
Profitant des conquêtes des sciences exactes la bourgeoisie les fit servir à assurer son sort politique et économique. Les nouveaux rapports sociaux firent naître de nouveaux besoins.

Les moyens de production furent simplifiés, les exigences du confort devinrent plus compliquées. De nouvelles forces se soumirent à l'homme, de nouveaux matériaux furent conquis par lui pour servir à une création nouvelle. La culture intellectuelle et la technique firent d'immenses progrès.
Mais aucun art nouveau, répondant aux conditions sociales modifiées, ne parut. La culture esthétique de l'aristocratie découronnée manquait à la bourgeoisie qui vit son triomphe dans l'imitation des somptuosités du régime disparu. Elle se borna à spolier ses maîtres de naguère des trésors qu'ils possédaient. Pareille au barbare se parant des armes d'un ennemi vaincu elle s'habilla des splendeurs des siècles passés.

Absense de style

Ainsi naquit le piteux décor des demeures bourgeoises, adaptées à l'existence d'une classe travailleuse, mais singeant extérieurement les palais de la noblesse: des entrées monumentales avec des cariatides en plâtre, des vestibules trop vastes où débouchent des escaliers desservant de petits logements mal éclairés, des ornements en stuc imitant la pierre taillée; des colonnes inutiles bâties en briques; des décorations sculptées d'un déplacé rebutant, des murs peints ‚couleur marbre'. Ainsi s'élevèrent dans nos villes des bâtisses prétendues de style, taillées sur des patrons variés, adaptées aux besoins du siècle, — imitations, presque toujours faibles, d'originaux célèbres, fouillis inanimé de harmonies architecturales jadis pleines de vie; des temples et des musées pseudo-doriques, pseudo-romans, pseudo-gothiques, des maisons ‚renaissance' à nombreux étages, villas, théâtres, gares, hôpitaux, restaurants ‚barocco' et ‚empire'.

L'aménagement intérieur de ces anachronismes architecturaux porte la même empreinte d'imitation inepte.
L'ameublement des demeures bourgeoises se compose dans le meilleur cas de choses anciennes. Mais ce genre n'est

accessible qu'aux riches, au cercle limité des aristocrates avec des traditions esthétiques, aux collectionnaires. Ceux qui ont des goûts plus modestes se contentent de copies à bon marché; si on se plait à la sévérité gothique, on trouve à bon compte des fauteuils ‚féodaux' moulés à la douzaine; préfère-t-on le style renaissance ou rococo, on meuble les pièces à la façon des patriciens florentins ou des marquis poudrés; les amateurs d'exotique s'achètent des tapis persans et garnissent les murs d'armes anciennes.
Du reste même dans ce choix le bourgeois n'est pas libre et manque de connaissances nécessaires. Le ton est donné à la mode par les marchands de meubles. Le tapissier ignare a remplacé l'artiste. Les malentendus de goût les plus grossiers sont sanctifiés par l'habitude. Des meubles incommodes, d'un recherché ennuyeux, garnis de cretonnes et de satins banals règnent tristement dans des salles ornées de ‚rosettes et d'amours'; un papier peint d'ornements fastidieux rampe sur les murs comme une lèpre incurable; mille brinborions inutiles et hétéroclites troublent la simplicité reposante du confort et deviennent le mauvais génie de la maison; des détails de style qui jadis avaient un sens et reflétaient le caractère de l'époque qui les vit naître vous confrontent ça et là comme des symboles monstrueux de platitude.
Dans les bâtiments publics—même misère; des prétentions au luxe sans idée d'unité artistique, une routine de splendeur inepte visant vainement la grandeur, un coservatisme pusillanime dans la technique des ornements, des efforts mort-nés de créer du beau avec de vieux modèles de beauté. Et cela suffit à l'admiration de la foule.

Quelques artistes ont protesté. Leur voix restait sans écho. L'impuissance fêtait son triomphe. L'imitation la plus grossière était sanctionnée par l'opinion publique. On l'enseignait dans les académies, elle trouvait un ferme soutien dans le pouvoir. Dès son banc de collège l'architecte s'habituait à ne pas

comprendre sa tâche. Il perdait son temps à étudier les styles morts sans oser rêver à de nouvelles voies de création; alors que la vie—sociale, politique et intellectuelle—marchait en avant et s'affranchissait des entraves du passé, il restait le geôlier de son art.

On était sourd à cette vérité que la beauté s'atteint par la recherche de l'inconnu, que chaque époque doit avoir son style à elle, procédant des styles des époques passées, mais différent, inséparable de la vie qui lui donna le jour, impossible à toute autre époque.

Le bannissement de la beauté

Ce n'est pas tout. L'habitude d'emprunter à autrui, la conviction que les formes établies étaient absolument nécessaires aux nouvelles créations et, d'autre part, le désaccord entre ces formes et les nouvelles conditions de la vie firent naître une profonde indifférence pour la beauté dans le domaine même où jadis on y aspirait inconsciemment.

A cette époque de décadence esthétique, sans précédents dans l'histoire, l'art le plus intimement lié à la vie de l'homme non seulement ne s'adapta pas cette à vie, mais finit par en disparaître entièrement.

Ne se rattachant pas à son temps par des liens de sang il s'enferma en lui même, n'eut plus rien de commun avec les besoins journaliers et la production industrielle. On trouva naturel de bâtir des maisons et de les remplir de toutes sortes d'objets sans tenir compte de la beauté. Le beau fut même regardé avec défaveur, comme l'antithèse du commode, du simple, du logique.

Finalement le progrès de la technique évolua en dehors de la beauté. Les grandes conquêtes de la culture civile, de la science, de la littérature, de la poésie, de la peinture, ces conquêtes qui ont signalé l'épanouissement des peuples démocratisés de l'Europe, n'éveillèrent point d'écho dans l'art le plus immédiatement en contact avec l'homme. L'habitation, coquille de l'homme, est devenue laide. On bâtit des mai-

sons dépourvues de toute harmonie de lignes, maisons-cages, maisons-hangars, maisons-casernes, maisons-prisons-blocs de pierres grises, tristesse du siècle. Les objets d'usage répandu ont même perdu toute prétention au style.
La ‚chaise viennoise' et la ‚table de jeu' sont les souverains du logis. L'apparence extérieure du livre, encore en 1830—1840 si agréable au toucher et à l'œil, a dégénéré; d'année en année l'impression, le papier, la reliure, les caractères typographiques baissaient en qualité. On en chercherait vainement la cause dans la réduction du prix de revien. Les anciens produits des paysans étaient peu coûteux, mais combien empreints de beauté! Tout simplement l'idée ne venait à personne que pour le même prix on peut produire des objets, en tenant compte de la beauté et qu'il est possible de rechercher la noblesse du style sans trahir les principes de la simplicité technique et sans recourir à des cretonnes coûteuses et à des ‚ornements' dorés.

Les approches du style

L'art devenu du ‚mauvais luxe' non seulement pervertit le goût, non seulement bannit de la vie la beauté, mais encore apprit le public à se méfier des aspirations créatrices des contemporains.
Quand dans le sein des groupes sociaux marchant à la tête du progrès se fit sentir un besoin de création artistique indépendante et furent faites les premières tentatives de réaliser un style dans la peinture, la sculpture, l'architecture, l'industrie,— la foule baptisa ces tentatives du nom de ‚dégénérescence du goût', de ‚décadence'. La soif d'une création indépendante, nouvelle, libre parût être une trahison aux traditions du ‚bon', du ‚véritable', goût. Les hommes qui avaient compris que la reproduction, fût-elle la plus habile, des formes tombées en désuétude aboutit à une imitation impuissante furent qualifiés ‚d'insensés'.
Cette opinion encore de nos jours est très répandue en Russie. Elle ne manque pas de partisans et dans les autres

pays européens. Mais quoi qu'il en soit la question peut être discutée avec calme. La période aigüe de la lutte est passée. Le mot ‚décadence' a acquit une signification entièrement nouvelle. Le nombre des conservateurs ignorants qui donnent ce nom à tout ce qu'il y a de spécifique dans l'art moderne décroît de jour en jour. De l'incompréhension barbare condamnant tout en bloc s'est dégagé un principe, un criterium.

... ...

Le ‚new style' en Angleterre

Ainsi à la fin du dernier siècle se réveilla un besoin de style artistique. La bourgeoisie dégagea son aristocratie à elle, aristocratie d'esprit, nantie d'un goût plus sérieux et plus raffiné. Le désir de création s'affirma. Le moment était venu d'une réforme radicale des arts appliqués. Les esprits cultivés sentirent la laideur des objets qui les entouraient et le désaccord de leur beauté avec les formes de la culture moderne. Il voulurent vivre dans un milieu esthétique en harmonie avec les habits, la nouvelle psychologie et les nouveux usages du siècle.

Ils est facile à comprendre pourquoi la priorité dans cette évolution appartient à l'Angleterre. La bourgeoisie anglaise est plus ancienne. Elle naquit et se développa dans des conditions exceptionnellement normales. Elle atteignit le pouvoir sans convulsions sociales, et à mesure qu'elle grandissait l'aristocratie prenait peu à peu le ton de la bourgeoisie et se confondait avec elle par l'esprit. La maîtrise des anglais dans la vie civile, maîtrise qui concourut au caractère pacifique de leur évolution politique, vint en aide également à l'évolution du style. L'impulsion extérieure au travail renovateur fut donnée encore vers le milieu du dernier siècle par les préraphaélites et Ruskin. De nos jours tout le monde sait ce qu'était Ruskin et combien grande fut son in-

fluence sur ses contemporains. La semence jetée par lui donna des pousses dans tous les pays.

Le tour vint enfin à la Russie.

... ...

Quels sont donc les éléments de ce style moderne, de ce ‚new style', né en Angleterre il y a près d'un demi siècle? Nous savons déjà que c'est le style de la bourgeoisie, de même que le style gothique est par excellence le style d'église, le style renaissance — le style oligarchique et le style des Louis — le style de cour, car le style de chaque époque correspond à la classe qui domine dans cette époque. Nous savons déjà que le nouveau style a été créé par la bourgeoisie qui éprouva le besoin aristocratique de l'unité esthétique, un sage amour pour le luxe et le confort recherché.

Les éléments du style. L'éclectisme

On peut signaler trois particularités, procédant toutes les trois de ce trait distinctif.
En premier lieu—l'éclectisme.
Jamais encore la psychologie d'une classe dominante à une époque donnée ne se composait d'éléments aussi hétérogènes. A aucune époque l'humanité n'a possédé d'aussi grands trésors de savoir esthétique et n'a eu à sa disposition d'aussi riches matériaux pour son travail créateur.
Il est naturel que les formes d'un style né dans ces conditions aient subi des influences très variées. Le style moderne ne procède pas d'un style unique, comme le style gothique — du style roman ou le rococo — du Louis XIV. Il est né dans une époque où tous les styles étaient admis indifféremment — du style pseudo-classique aux anciens styles de l'Orient. Il est donc facile à comprendre pourquoi dans les commencements, tant qu'il ne s'était pas dégagé des alliages

étrangers et n'était pas parvenu à son unité caractéristique, ses œuvres revêtaient des reflets différents.

C'est là en partie qu'il faut chercher l'origine du nom de ‚décadence' dont on le baptisa. Le style moderne — c'est la décadence des styles, affirmaient ceux qui ne comprenaient pas que cette „décadence" était l'unique voie pour arriver à la beauté nouvelle. En effet, n'est ce pas en cela que consiste le procédé de toute évolution? Ne sommes nous pas en droit de dire que les premiers essais de la gothique ne sont pas autre chose que la décadence du style roman, et les premiers essais dans le goût du Louis XV — la décadence du style Louis XIV, et ainsi de suite? La seule différence est que les racines de l'arbre généalogique du style moderne plongent non dans un seul, mais dans plusieurs styles.
Et nous trouvons des précédents: les beautés du style renaissance procèdent de l'art classique et de l'art gothique (à son tour dégénéré et ayant perdu sa ‚pureté'), la splendeur des palais vénitiens — des styles gothique, mauresque et renaissance. Et maintenant, quand les créations contemporaines deviennent sévères et belles, nous pouvons parler avec certitude non de la décadence des styles dont elles portent l'empreinte, mais de la naissance du style.

La liberté des formes

En second lieu — la liberté des formes.
Jamais l'humanité n'a attaché plus de prix à la liberté. Le triomphe de la bourgeoisie fut de s'affranchir du joug des traditions héréditaires, des superstitions religieuses et du formalisme des castes. L'idée de la liberté personnelle et sociale devait se refléter dans l'art. Et c'est ce que nous voyons. Dans les lignes, dans l'ornement, dans le groupement des masses, dans le choix des matériaux l'art nouveau réalise la tendance du siècle: loin de l'imitation servile, des formes de convention, de froide symétrie, loin des généralisations poussées à l'extrême, du mesuré ennuyeux, du pétrifié dans son fini relatif.

De là—le motto de l'individualisme. Le désir d'éviter la répétition des formes une fois trouvées, répétition qui fait de l'artiste un artisan, le désir de conserver sa personnalité en travaillant à l'oeuvre commune incitent l'artiste à atteindre son accent à lui, son nouveau raffinement, ses effets inattendus.
De là encore — l'engouement d'exotisme, de fantastique, d'assymétrie capricieuse, de bizarrerie décorative.
Sur cette voie nous nous trouvons de nouveau en face d'un danger, dont on ne peut pas se dissimuler l'importance. Le style d'une époque n'est pas une collection de singularités artistiques. Les limites de l'art ont beau être larges, elles n'en existent pas moins. Ces limites sont tracées par la vie. Le style qui n'en tient pas compte cesse d'être un style. La liberté créatrice devient de la licence. Une oeuvre nouvelle, belle d'une beauté insolite, perd son terrain et n'est plus que de l'affectation. L'individualité devient une transgression. Le grand style, a dit Nietzsche, commence là, ‚où le beau triomphe du monstrueux'. Mais le beau, en même temps, est toujours le licite, l'harmonieux, le conforme à la vérité de la vie.

Le style moderne a sans aucun doute couru le danger de l'anarchie esthétique, et c'est pourquoi sa naissance a été plus douloureuse que la naissance des autres styles. Ses premiers essais laissent deviner une lutte trop intentionnelle avec la tradition, avec l'universellement reconnu, un mépris trop prononcé de la logique et du raisonnable. Mépris inadmissible, surtout en matière d'industrie artistique, car la destination de celle-ci est de satisfaire aux besoins de la vie et non de servir simplement de décor.
C'est par là que s'explique l'exotisme à bon marché, la témérité, désavouée par la vie, des licences esthétiques, l'inutile maniéré des détails, l'incommodité des meubles, l'illogique des bâtisses, le prétentieux importun de l'ameublement. Le tout ensemble représente le ‚mauvais goût' du style, auquel le nom de ‚décadence' peut s'appliquer à bon droit.

L'intimité Finalement—l'intimité.

Le style du tiers-état, de la classe d'hommes vivant dans de petites chambres de l'oeuvre de leur esprit et de leurs mains, un style en rapport avec les occupations pacifiques de la classe bourgeoise et avec les nouvelles exigences du confort ne pouvait pas devenir un style de parade, comme le Louis XVI ou l'empire, ce dernier rejeton des coutumes aristocratiques. Quand nous pensons aux salles des anciens nobles, nous nous représentons involontairement l'étiquette de la cour, des glaces montant à la hauteur du plafond, des habits pompeux, des troupes de valets stylés. Les riches de cette époque se souciaient peu de la beauté de l'ameublement intime. La vie revêtait son caractère véritable aux heures des réceptions brillantes, des fêtes, des bals. Du moins c'est à ce côté de la vie que servait le luxe.

De nos jours nous voyons autre chose. Le centre de gravité de notre luxe s'est déplacé de la chambre de réception dans le cabinet de travail, dans la bibliothèque, dans la chambre à coucher, bref dans les pièces ‚habitées'. Les classes riches s'intéressent maintenant aux minuties délicates, à l'élégante simplicité des objets d'un usage journalier, non au décor imposant et à la somptuosité des demeures. Avec les perruques incommodes et les mouvements guindés sont devenus inutiles les grands cadres dorés, les lourds candélabres et les suisses à canne. Si nous les rencontrons encore—ils ne sont plus qu'un anachronisme. Mais en revanche combien plus variés, plus raffinés sont devenus les détails de l'ameublement du ‚chez soi', combien plus recherché le confort.

Plus s'affirmait l'individualité de l'homme, plus il s'affranchissait des préjugés de caste—plus il sentait croître en lui un besoin de beauté intime. Une idée nouvelle s'empara du luxe. Cette idée devait modifier de tout au tout la tendance des arts appliqués.

En même temps la vie posait à l'art d'autres problèmes. Avec les besoins de l'individu croissaient les besoins publics. Il devint nécessaire d'avoir des bâtiments capables de donner place à des milliers d'hommes: des parlements, des théâtres, des cliniques, des hôtels de ville, des musées, des pavillons d'exposition—gigantesques palais de fer pour la nouvelle souveraineté de la foule. Mais, comme nous l'avons déjà dit, dans cette direction, dans la direction du style monumental, l'art ne pouvait pas s'orienter. Le goût des masses démocratiques n'était pas suffisamment développé. Il se contentait du remaniement de vieux modèles et du mélange mécanique de formes de tout style.

La tâche du luxe public

Le nouveau style, né au sein de la minorité aristocratique de la bourgeoisie, composée des esprits les plus cultivés de celle-ci, s'est développé dans des conditions qui favorisaient son caractère intime aux dépens du caractère monumental. Ce qui lui manque—c'est l'espace.
Le type du ‚cottage' anglais, type de petit hôtel riche de détails architecturaux recherchés, s'est depuis longtemps implanté partout; mais ce n'est que tout récemment que les constructeurs des bâtiments publics et des maisons de rapport on commencé à conquérir le droit d'être des créateurs.

Quand ce droit sera universellement reconnu, quand le style deviendra le besoin des masses, — alors seulement nous le verrons entrer dans la phase suivante de son évolution. Alors les panneaux chefs-d'oeuvre des Puvis ne décoreront plus des bâtisses dans le genre du Panthéon, les révélations ensoleillées de Martin ne seront plus murées dans des salles, pareilles aux salles de l'Hôtel de ville de Paris, et les toiles décoratives de nos meilleurs maîtres contemporains ne seront plus condamnées à languir dans des musées étroits; alors les créateurs tels que Hodler, Vroubel, trouveront un emploi à leurs talent puissant.

L'element national

Ainsi l'éclectisme, la liberté et l'intimité sont les trois principaux éléments distinctifs du style auquel on donne le nom de moderne.

Mais il existe encore un élément dont l'influence est visible dans tous les styles, à toutes les époques,—c'est le caractère national. ‚L'esprit de race' ne peut pas ne pas mettre son empreinte sur toute l'oeuvre d'un peuple, surtout sur son oeuvre artistique.

De nos jours comme de tous les temps. Il est vrai que les traits distinctifs du caractère national des peuples européens sont maintenant moins marqués. La communauté de la culture les a considérablement effacés. L'art s'en est ressenti. Mais tout de même il n'ont pas disparu entièrement. Et l'art moderne en est la preuve. Les produits de Lalique, de Gaillard, de Fallis, ne laissent pas de doute qu'ils sont français par l'esprit, tandis que Mackintosh reste toujours anglais, Olbrich, Moser—germains et les modernistes finlandais—finlandais. Aux expositions internationales modernes, où les salles sont décorées, par sections, par des artistes de pays différents, ce fait est clairement discernible.

La Russie, pour plus d'une raison, a mieux conservé sa physionomie nationale distincte. En dépit de l'abîme qui sépare nos classes cultuvées de notre bas-peuple, l'art cultivé russe est plus proche, par ses impulsions intimes, de l'art populaire que le cas n'en est dans l'Europe occidentale. Là tout ceci est dans le passé. Chez nous, peut être à cause de cela même qu'engoués de l'art de l'Occident longtemps nous n'avons pas su comprendre la beauté populaire, l'art nouveau, dans ses aspirations à l'indépendance, revint aux motifs nationaux. Et notre industrie artistique se tourna à la fin du XIX-e siècle vers le style des époques antérieures à Pierre le Grand, vers les modèles de l'industrie paysanne, vers la poésie de l'antiquité nationale, rayonnant dans le lointain d'une splendeur de rêve.

III

IV

Ce fait se produisit en connexion avec toute l'évolution de la peinture russe. Il est nécessaire de consacrer à cette évolution quelques paroles à part, car peu de monde s'en fait une idée juste, même en Russie.

La peinture nationale russe

Magie du passé. De loin en loin dans la vie de chaque pays se répètent des époques peuplées des fantômes des siècles. Dans ces époques le génie créateur artistique de la nation paraît se ressouvenir: les mélodies naissantes éveillent l'écho des chants lointains, les nouvelles formes se pénètrent de la beauté du passé irrévocable. Dans ces époques l'antiquité nationale ressuscite, devient proche et aimée. Elle est attirante comme une vision radieuse. Ses forces cachées, émanant, pareilles à des effluves magnétiques, des profondeurs obscures de l'âme populaire, subjuguent irrésistiblement la conscience créatrice de la nouvelle époque, et la génération d'artistes tombée sous son charme acquiert le don de double-vue.
Magie du passé.

La Russie, à la veille des grands événements de nos jours, destinés peut être à régénérer, avec le reste, sa culture artistique,

a passé (ainsi qu'il en a été au commencement du XIX-e siècle—sous l'influence du romantisme occidental) par un de ces retours mystérieux à l'irrévocable. En approchant la limite qui sépare deux mondes historiques, l'ancienne Russie patriarcale, finissant ses jours dans le trouble et l'inquiétude, et la jeune Russie de l'avenir, altérée de régénération sociale,—les artistes russes ont jeté leur regard en arrière, sur les tombes des reliques du passé, et ce regard était empreint d'une pieuse tristesse.

Je veux parler de notre école de peinture nationaliste: Sourikof, Victor et Apollinaire Vasnetzof, Nestérof, M-me Polénof, Ivanof, Riabouchkine, M-me Yakountchikof, Roerich, Malioutine, Bilibine.

Le principe capital de cette école (s'il est permis de parler de principes en matière d'art) est la spontanéité, la conception intime et individuelle du caractère artistique de l'antique Russie d'avant Pierre le Grand, de la Russie des vêtements de brocard, des ‚téréms' peints de couleurs gaies, des cathédrales à coupoles d'or. De là un principe commun à tous les représentants de l'école, nonobstant la diversité de leurs talents, la dissemblance de leurs tempéraments et de leur manière. Ici l'individualisme esthétique est par lui-même une caractéristique qui nous donne le droit de distinguer d'une façon tranchée notre jeune art, amoureux de l'antiquité populaire, de la tendance civique de nos ‚ambulants', du mauvais goût pseudo-national de Ropet et de son admirateur Stassof, et, à plus forte raison, des épigones impuissants de notre académisme avec leur prétention à la gloire d'être les créateurs du genre historique russe.

Ils sont aussi des ‚nationalistes', mais ils le sont d'une tout autre manière. Nationalistes sans dessous civique, sans didactisme, sans sentimentalité dénonciatrice, sans faux chauvinisme, nationalistes par leur sentiment intrinsèque de l'éternelle poésie du peuple. Après avoir répudié la tyrannie des ‚questions sociales' qui a si longtemps para-

lysé la peinture russe, après être entrés dans la voie du nationalisme libre et pénétré de culture esthétique, ils ont compris qu'au point de vue de l'art le peuple n'est pas une classe misérable et vouée aux souffrances, mais bien un vaste monde cachant dans ses profondeurs les richesses des siècles. Ils ont compris que le problème de création qui se dressait devant eux avait été mal résolu par leurs prédécesseurs,— que les mystères de l'âme du peuple ne peuvent être dévoilés ni par l'idéalisation pastorale, ni par le réalisme brutal, ni par une masquerade à effet sur des thèmes historiques. Ils reconnurent la nécessité de l'intuition subjective. Ils aimèrent d'un amour conscient, sensitif et sérieux l'originalité pleine de coloris des anciennes coutumes russes, de notre ancienne architecture de téréms et d'églises, l'antique peinture d'icônes et les fresques à bizarres ramages décorant les murs des monastères,—toute la splendeur de la réalité évanouie dans le passé et, en connexion avec cette splendeur, tout ce qu'a créé pendant la longue nuit de sa barbarie agricole le paysan russe et ce dont, dans plus d'un endroit, il continue à vivre encore de nos jours: les chansons, les images fantastiques de l'épopée populaire, les particularités infinies des moeurs, — la psychologie du peuple, son goût décoratif, sa symbolique. Et l'on peut affirmer que jamais encore l'art de nos villes ne s'est approché davantage de l'art primitif, de l'art paysan, qui se développait pendant tant de siècles dans la tranquillité des villages et le calme des prairies s'étendant à perte de vue, des forêts et des marais infranchissables.

Pour la première fois le peintre russe, après s'être pénétré de toute l'expérience de la culture européenne, a regardé son peuple et son passé reculé sans tendances préconçues et sans fausse sentimentalité, l'a regardé simplement et d'un regard pénétrant et divinateur, comme un poète qui aima la mystique de la beauté populaire.

Il serait difficile de préciser à qui revient l'honneur de la priorité dans cette nouvelle voie. Encore en 1870—1880,

V. Schwarz produisit une série d'illustrations et de tableaux sur des sujets empruntés à la vie du XVI-e et du XVII-e siècles et fit preuve d'une fine entente de la vérité historique et d'un goût délicat dans les détails. Encore de nos jours ils apparaissent comme une révélation à côté de la fausseté académique des Ougrumof, Solntzef, Pléchanof et de leurs disciples. Un peu plus tard, simultanément avec les productions douteuses des peintres-illustrateurs de la vie des boyards, fort vantés à cette époque, parurent les toiles géniales de Sourikof, ce titan de la peinture historique russe, et les tableaux - contes de Victor Vasnetzof. L'impulsion était donnée. Vasnetzof trouva des partisans. Il devint un centre. Son exemple fut imité. Autour de lui commencèrent à se grouper de jeunes artistes, dévoués à l'idée de la résurrection du style national russe, si dénaturé et banalisé par les essais maladroits de nos patriotes, avec Ropet à leur tête.
Là est le principal mérite de Vasnetzof.

... ...

Résurrection du style russe

L'antique sagesse du peuple n'a pas trompé notre attente. La magie oubliée des contes devint encore une fois de la réalité. Dans les formes nouvelles se réalisa mystérieusement la beauté des mondes, apparus jadis comme un rêve à nos ancêtres. Des anciennes villes et églises, des anciennes productions en bois sculpté et des broderies à dessins, de toute cette beauté originale qui a vécu pendant des siècles dans la tranquille immensité des plaines de la grande Russie se dégagea quelque chose de nécessaire, de proche à la création moderne. Et devant les jeunes maîtres se dressèrent et prirent de nouvelles formes les tâches de la composition historique, de la décoration des temples, des arts appliqués.

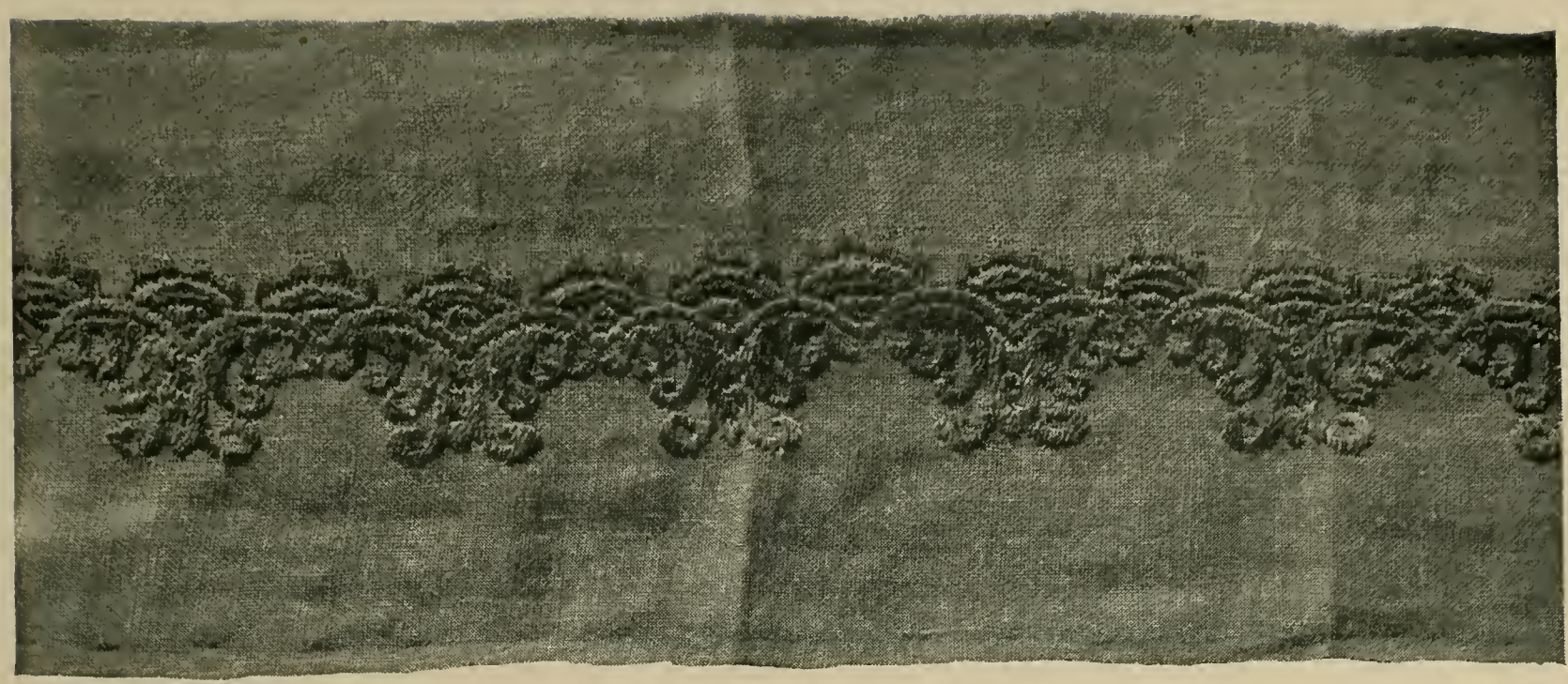
Dans la mise en scène des opéras nationaux des décors et des costumes mis en harmonie avec l'esprit de la musique

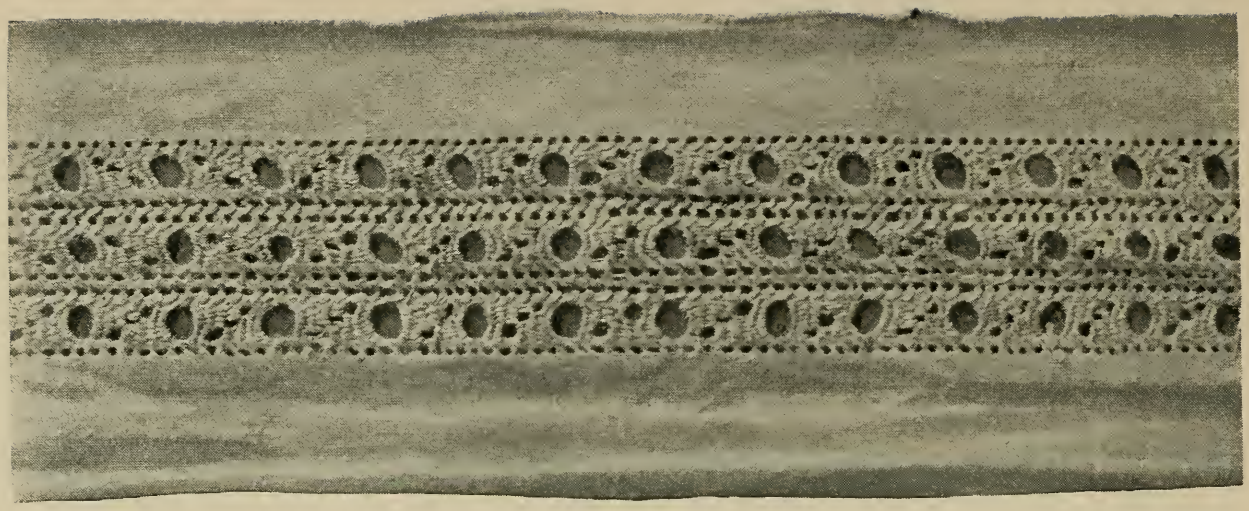
19

20

21

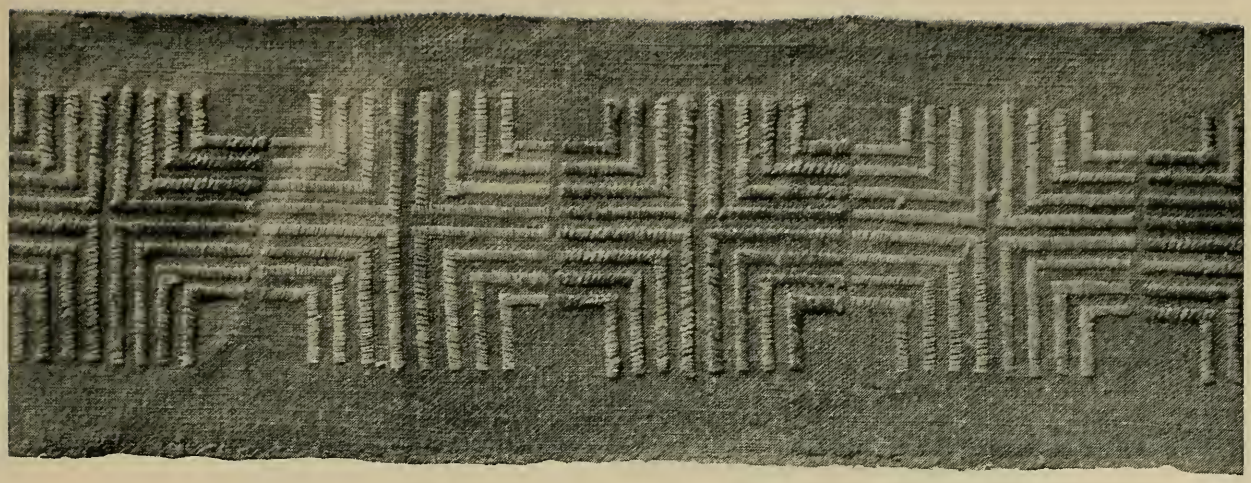
22





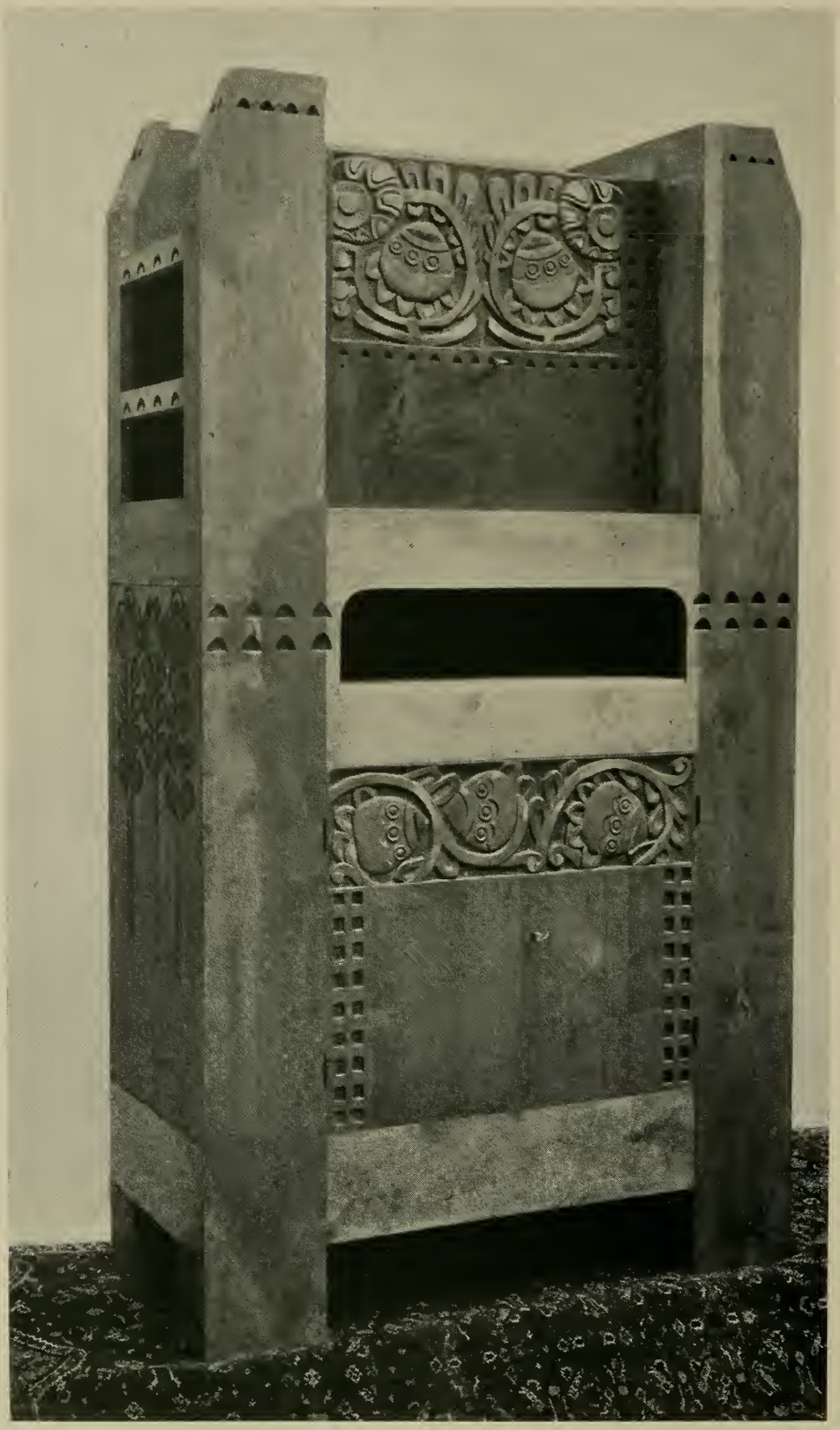
26

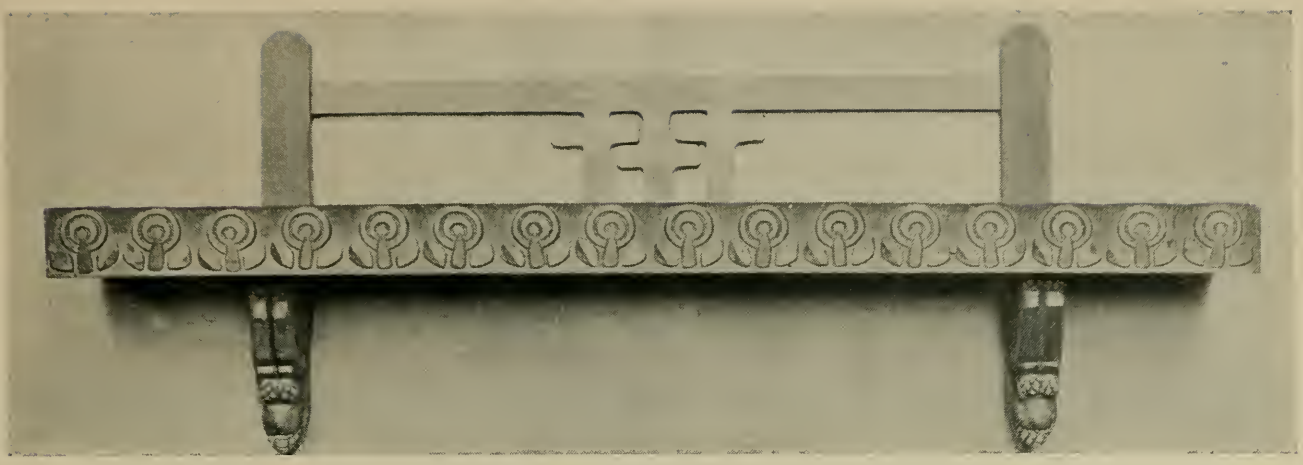
27



28

29





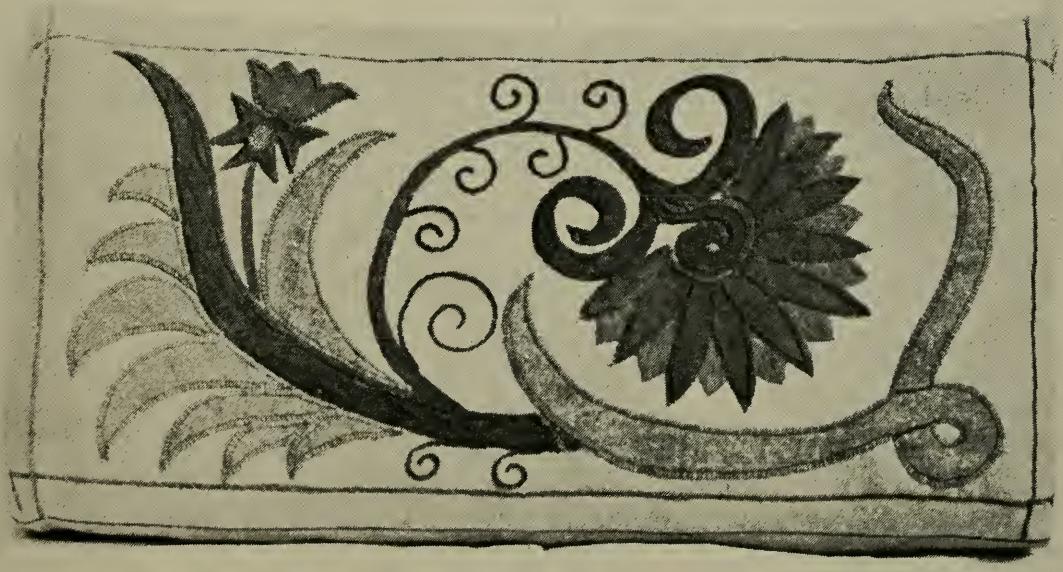
31

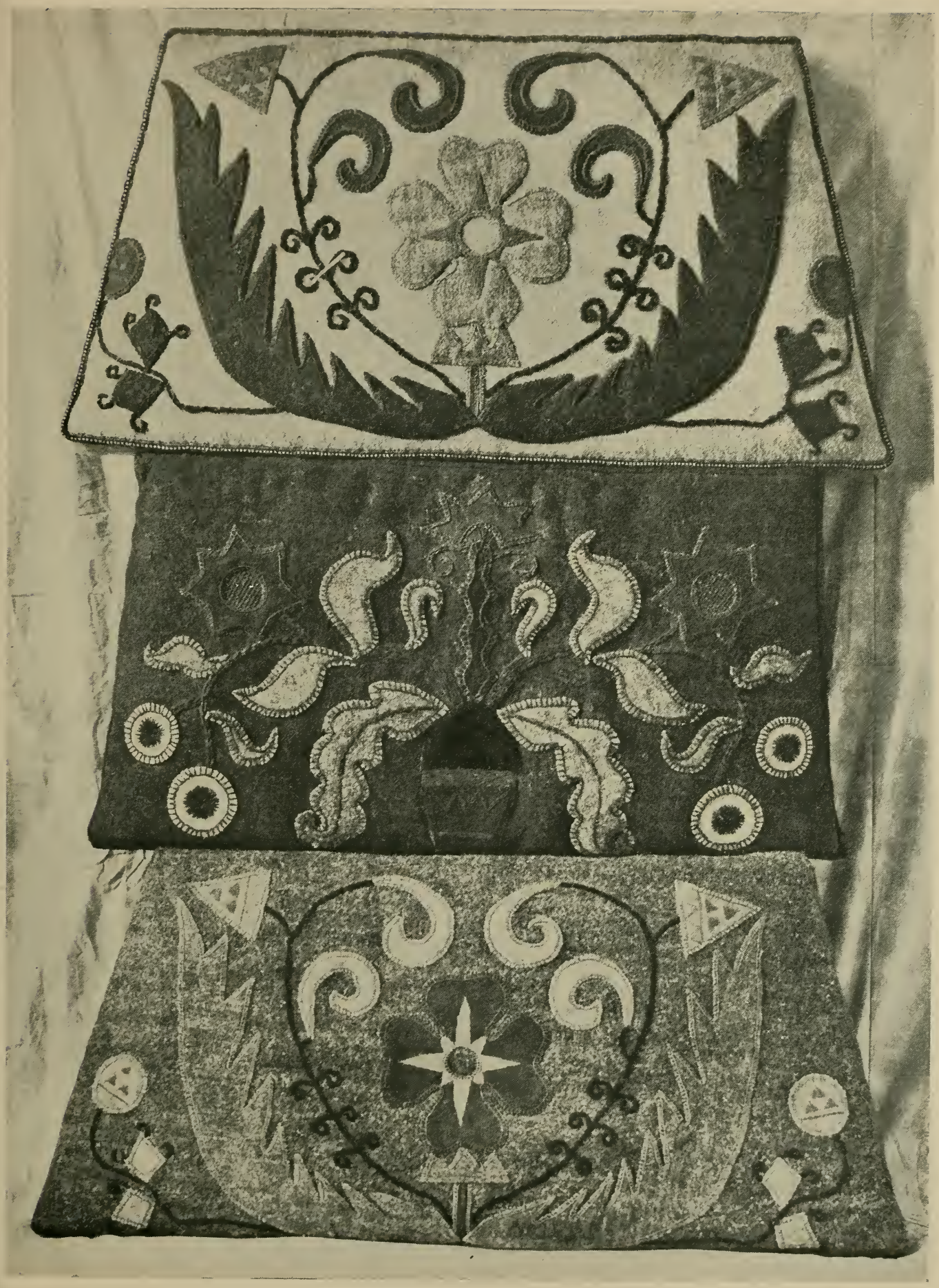
32

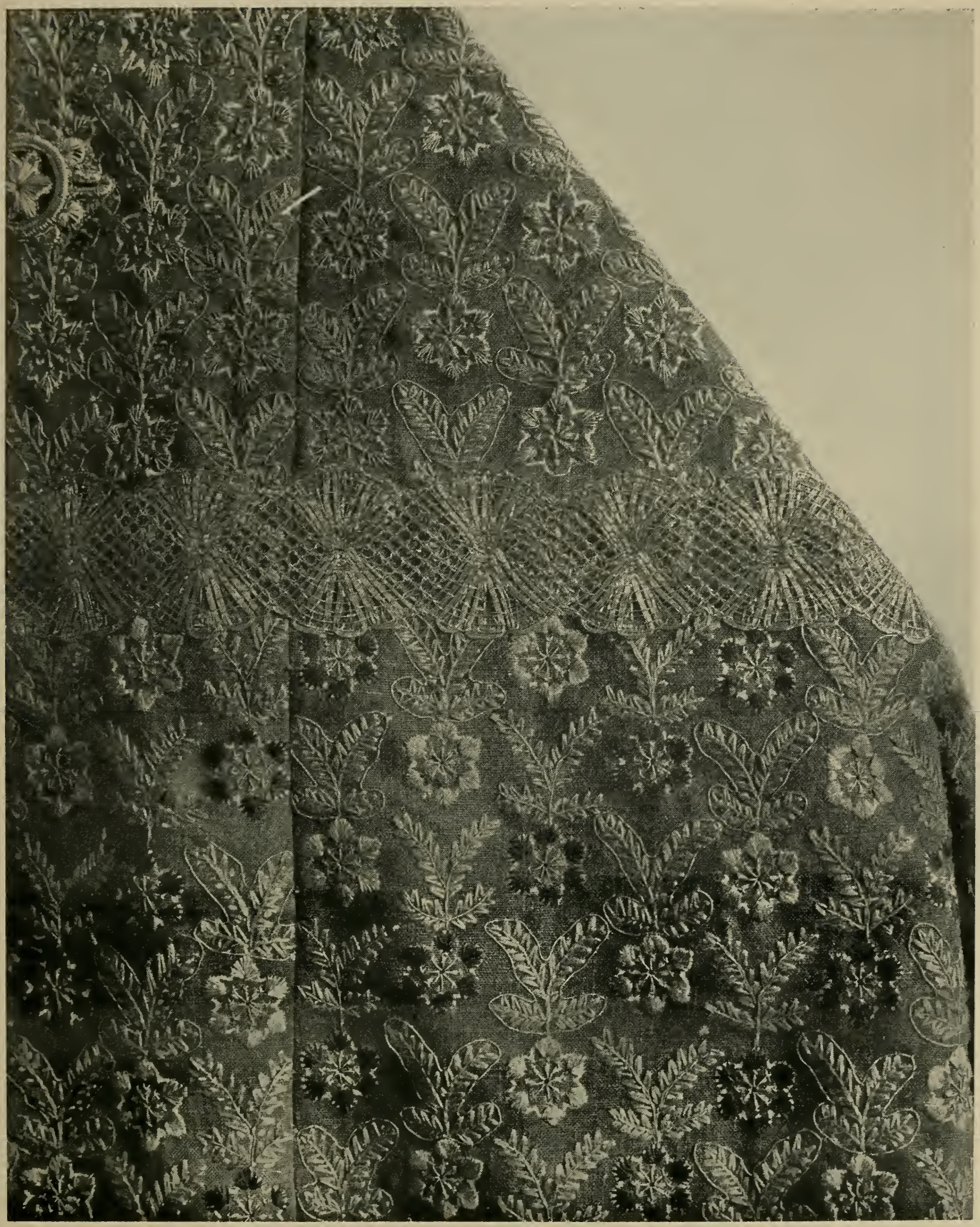
33

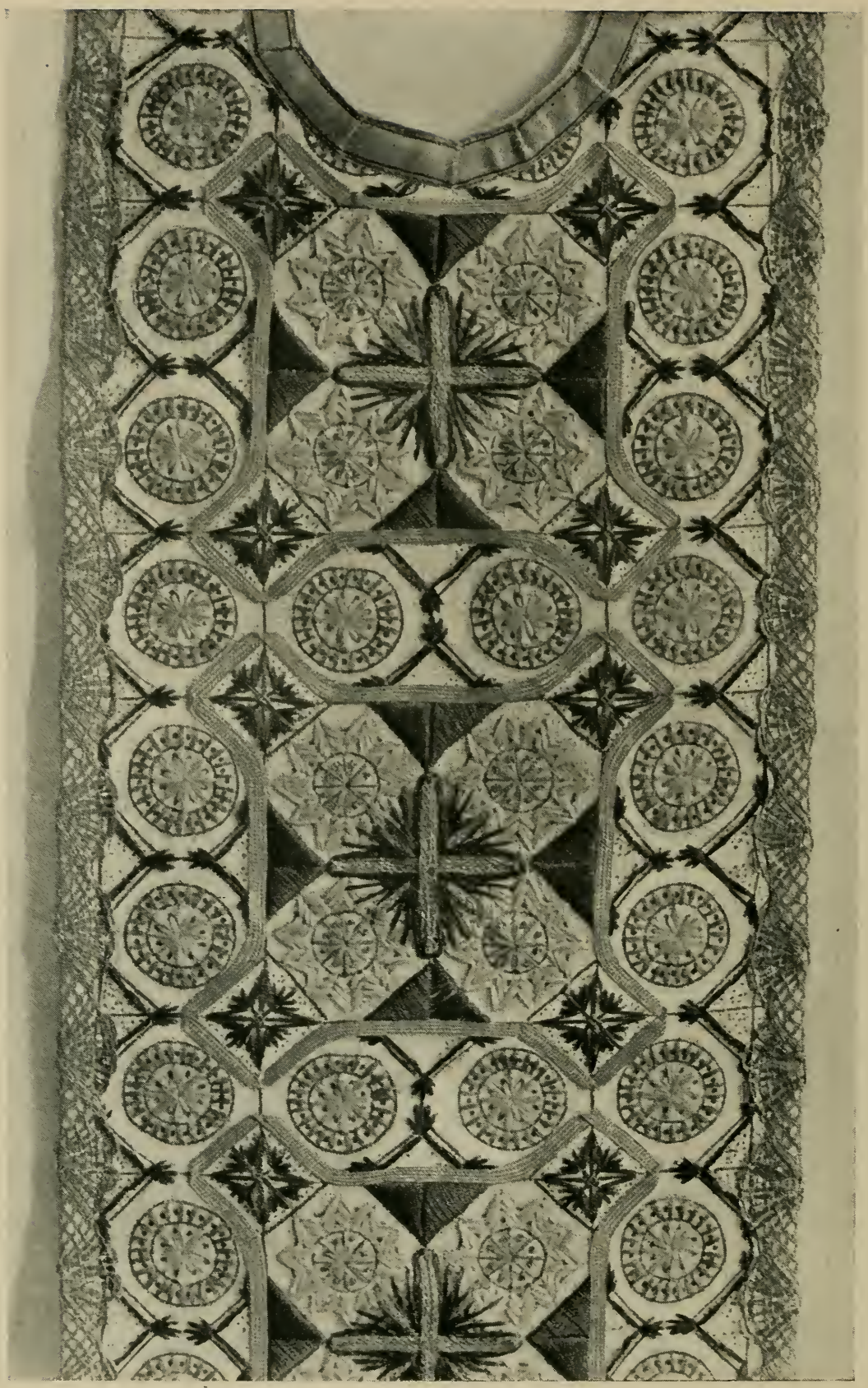
34

V









remplacèrent la brutale ineptie des accessoires d'hier. Les objets en usage dans la vie intime se couvrirent de capricieux dessins sculptés, faisant penser aux dessins qui ornaient les ustensiles de nos aïeux. Des fleurs fantastiques à tiges étrangement recourbées, fougères et tournesols invraisemblables, pareils à des symboles colorés des superstitions populaires, s'épanouirent sur les vases de terre, les étagères et les étoffes multicolores. Les volutes tourmentées, qui servaient jadis de frontispice aux missels et décoraient les bords des enluminures paysannes, ornèrent les pages des éditions illustrées.

Ainsi ressuscita notre ornementation nationale.

M-mes Polénof, Yakountchikof et la pr. Ténichef

Dans cette résurrection un grand rôle fut joué, encore à l'époque des succès exagérés de V. Vasnetzof, par deux artistes remarquables: Hélène Polénof et Marie Yakountchikof.
Elles ont donné une vie nouvelle à la tradition artistique de la production industrielle de nos paysans. Soutenues par M-me Mamontof, mécénate connue, elles ont fondé dans le village Abramtzévo, du gouvernement de Moscou, plusieurs ateliers, où l'on exécutait, d'après leurs dessins et les modèles anciens, toutes sortes d'objets adaptés au confort des habitations modernes. Malheureusement leur activité si précieuse fut de courte durée. M-me Polénof décéda en 1898; M-me Yakountchikof la suivit quatre ans plus tard.
La production des ateliers du village Abramtzévo céda peu à peu le pas à la production des ateliers du village Talachkino, où a établi son quartier général la princesse Marie Ténichef, autre mécénate connue et artiste de talent.

Cette récente entreprise apporta dans l'art appliqué russe un élément de fraîcheur et d'intelligente recherche. La classe ‚intellectuelle' des villes, déshabituée de l'art populaire, en arrive à croire à sa vitalité.

L'entreprise artistique de ‚Talachkino' est-elle destinée à prendre un grand développement? Il est difficile de le dire d'avance. Mais la large conception de la question et l'énergie infatigable de l'initiatrice donnent lieu de l'espérer.

L'activité de la princesse M. Ténichef à Talachkino commença par les soins qu'elle donna à l'école, fondée dans le village en 1887 par la princesse Sviatopolk-Tzetwertinsky et qui prit peu à peu (en 1903) le caractère d'une école agricole inférieure de première classe. L'école à Talachkino

Ici, contrairement aux autres écoles agricoles, les petits élèves des deux sexes, tout en suivant le cours d'étude fixé par le programme du ministère de l'instruction publique, s'habituent à traiter sérieusement les questions d'art. Tous les efforts de la princesse Ténichef tendent à ce but. Une sollicitude toute particulière est accordée aux leçons de dessin et de chant. Sous la conduite de maîtresses expérimentées les petites filles s'occupent de broderie, et les modèles des dessins qu'on leur enseigne sont pleins de goût et d'originalité. L'école possède son orchestre de balalaïkas, dont le chef, M-r V. Lidine, est un des meilleurs élèves de V. Andreief.

Mais l'oeuvre principale de la princesse Ténichef sont les ateliers: l'atelier de sculpture sur bois et l'atelier de menuiserie. Ici un nombre considérable d'élèves de l'école trouvent à appliquer leurs aptitudes pour le métier artistique. On fit venir d'habiles artisans sculpteurs sur bois qui se perfectionnèrent rapidement en travaillant sous la conduite d'artistes distingués. Talachkino confectionna peu à peu tous les ouvrages, auxquels le bois se prête: des meubles, des objets usités dans le ménage, des balalaïkas, des oeufs de Pâques coloriés (‚piçanki'), des dougas *), des traîneaux, etc. etc. Bientôt furent fondés d'autres ateliers: l'atelier des ouvrages en céramique, l'atelier de teinturerie, l'atelier de broderie et enfin un petit atelier pour émaillure sur cuivre. Les ateliers

La production de Talachkino prit une si grande extension que pour faire face aux nombreuses commandes et pour écouler

*) Pièce de bois recourbée en arc, faisant partie du harnais d'attelage,— archet de brancard.

les produits on fut obligé d'ouvrir à Moscou un magasin spécial. Ce magasin porte le nom de ‚Rodnik' *).

L'artiste à qui l'atelier de sculpture sur bois est redevable de son rapide succès est Serge Malioutine. La princesse Ténichef fut une des premières à apprécier à sa valeur son talent, ainsi que les conditions défavorables dans lesquelles travaillait l'artiste. Elle lui confia la conduite de l'atelier et lui laissa pleine latitude de réaliser tous les caprices de sa riche fantaisie créatrice.

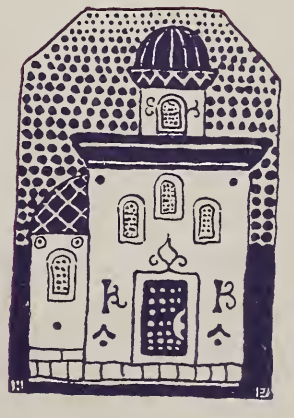
Le lecteur trouvera dans ce livre près de trente dessins qui suffisent pour donner une idée du talent décoratif de Malioutine. Il est incontestable que le riche héritage laissé à Talachkino par cet artiste est, jusqu'à présent, ce qu'il y a de mieux entre les ouvrages exécutés dans les ateliers de la princesse Ténichef. Le ‚térémok' et le théâtre, bâtis d'après ses dessins, sont un essai intéressant d'architecture purement nationale par l'esprit et en même temps individuelle au plus haut degré.

Le térémok de S. Malioutine

Le térémok (il renferme actuellement la bibliothèque de l'école de Talachkino) est un spacieux bâtiment à deux étages, avec un soubassement en brique; il est situé sur une colline à pente douce, à deux verstes de la maison de la princesse, et est entouré d'une palissade; une porte en bois bizarrement découpée à jour montre le chemin du perron à toiture. Tout autour— une sapinière clairsemée et les troncs, d'un blanc délicat, des bouleaux; en bas se déploie une perspective de champs coupés de ravins. Le tout forme un décor digne de la féérie des antiques légendes. Le toit s'élève en dômes gracieux au-dessus des encadrements sculptés des fenêtres, peints de couleurs variées. Pareils à des colliers fantastiques éclatent

*) Source.

VIII



sur le fond sombre des poutres les ornements multicolores: les bas-reliefs, les cygnes étranges à queues épanouies, les ‚soleils', les lignes ondulées des ronds, des bandes, des étoiles et des carrés de tout genre et de toute dimension. Certains détails émerveillent par leur inattendu, leur simplicité pittoresque, l'originalité hardie de leur composition. On y sent une beauté spéciale, antique et féérique, quelque chose de slave à un degré surprenant, d'ingénieux, de barbare et d'intime.

A l'intérieur—un poêle curieux à carreaux de faïence, d'après le dessin de Malioutine, des bancs de bois, la rampe sculptée de l'escalier; très réussie également et d'un goût décoratif très fin et très sûr une porte exécutée d'après le dessin de la princesse Ténichef. Mais en somme l'arrangement intérieur de cet édifice unique en son genre est loin d'être terminé.

... ...

La théâtre

Le théâtre est une longue bâtisse à un seul étage, à toit en pente et avec une rangée de fenêtres disposées très près l'une de l'autre et encadrées de chambranles sculptés. Tout l'espace libre des murs est couvert de sculptures rappelant les reliefs, si simples et néanmoins si pleins d'art, qui ornent encore de nos jours certaines barques navigant sur le Volga et sur nos fleuves septentrionaux.

Dans le musée de la princesse Ténichef à Smolensk se trouve une admirable collection de ces reliefs de barque. Il y en a de très anciens, datant du commencement du XVII-e siècle; il y en a de plus récents, du temps de Pierre le Grand et de la grande Catherine, enfin des ouvrages presque contemporains. L'oeil a peine à se détacher de ces magnifiques échantillons du goût populaire. Quelle fraîcheur d'imagination, quel sentiment profond de la forme, quelle richesse de motifs! Dans leur rudesse captivante est toute la magie de l'enfance. Chaque bosselure du bois, chaque trait du ciseau témoignent

d'une sagesse profonde et inconsciente. Le mérite de Malioutine est d'avoir profité mieux que personne n'a su le faire avant lui de cette branche de l'ancienne industrie paysanne.
Le théâtre est construit pour deux cents personnes. La salle est de style. Un plafond de planches droites; des murs lisses couronnés d'une corniche sous forme d'une large bande d'ornements—enchevêtrement de paons fantastiques, de feuillages et de fleurs; des bancs de bois sculpté à hauts dossiers russes; le rideau, représentant un barde jouant du tympanon; des portes peintes; dans un des coins, sur un socle ventru,—un hibou en bois, ressemblant à une sorcière.
Dans ce décor, si peu semblable à nos salles de théâtre étrangement dépourvues de style, doivent résonner tout autrement les proverbes et les dictons dont abonde notre langue populaire, doivent autrement s'écouter les chants tristes et gais du peuple, doivent avoir un aspect différent les vêtements pittoresques de l'antiquité.

Dans ce théâtre les élèves des écoles de Talachkino jouent au son d'un orchestre de balalaïkas des pièces populaires et même des opéras ou, plutôt, des scènes en musique, évoquant le génie des légendes antiques. Les répétitions sont nombreuses et soignées. Les décors, la musique, les costumes doivent être improvisés ad hoc pour adapter le spectacle au lieu, aux spectateurs et aux acteurs. Les fonctions du régisseur en chef sont naturellement remplies par la princesse, aidée par les artistes qui l'entourent.
Ainsi fut donné l'année dernière un opéra en un acte „Le conte des sept preux". La musique a été composée par N. Fomine. Le texte est arrangé par la princesse d'après Pouchkine.
Les décors furent peints par Zinovief et Béketof. Avec une féérie de taches de couleur fantastiques s'épanouissant en ornement d'une somptuosité recherchée la scène fut transformée en un petit royaume mystérieux, digne de la petite princesse dormante chantée par la légende. Le rôle de la princesse était joué par

une jeune fille avec une voix grêle et à peine formée. Elle était entourée de chevaliers minuscules revêtus d'antiques armures. Et tout ce conte d'enfants, redit délicatement avec accompagnement de tympanons et de psaltérions dans un coin perdu de la campagne, dans un théâtre-chalet, — était gracieux et touchant.
Pour un instant nous vîmes ressusciter le lointain passé; nous sentîmes se tendre vers nous du fond de l'âme du peuple des fils d'or, les fils d'or du rêve. Le sortilège de l'art transforma le conte en une réalité désirée et proche. Dans quelque coin de notre âme, tout au fond, s'alluma comme un reflet d'éclair le sentiment de l'irréalisable. Et nous nous sentîmes approcher du mystère de l'éternité révélée. Et nous fûmes pénétrés d'une vague crainte.

Je ressens quelque chose de pareil chaque fois que je vois les oeuvres de Malioutine. Placées dans un certain milieu leur mystérieuse féérie est angoissante. A travers eux nous parle la voix de la poésie du passé.
Mais cela ne m'empêche pas de voir les côtés négatifs de l'influence de Malioutine sur la production de Talachkino. Celui qui donne beaucoup, ruine bien des choses. Le talent est despote. Les défauts de l'artiste, les côtés faibles de sa manière ne donnent quelquefois que plus de relief à sa personnalité créatrice, mais, inoculés à une grande entreprise collective, ils deviennent un suprême danger.

... ...

La ‚Florence russe'

S. Diaguilef dans le numéro du ‚Mir Iskousstva' consacré aux produits de Talachkino, a le premier noté la grâce spécifique de l'architecture de Malioutine, de ces ‚isbas' de conte dans l'immensité de la campagne russe. Il admire le talent de l'artiste, talent qui a refleuri à Talachkino, grâce à la sollicitude délicate de la princesse Ténichef, ‚comme une

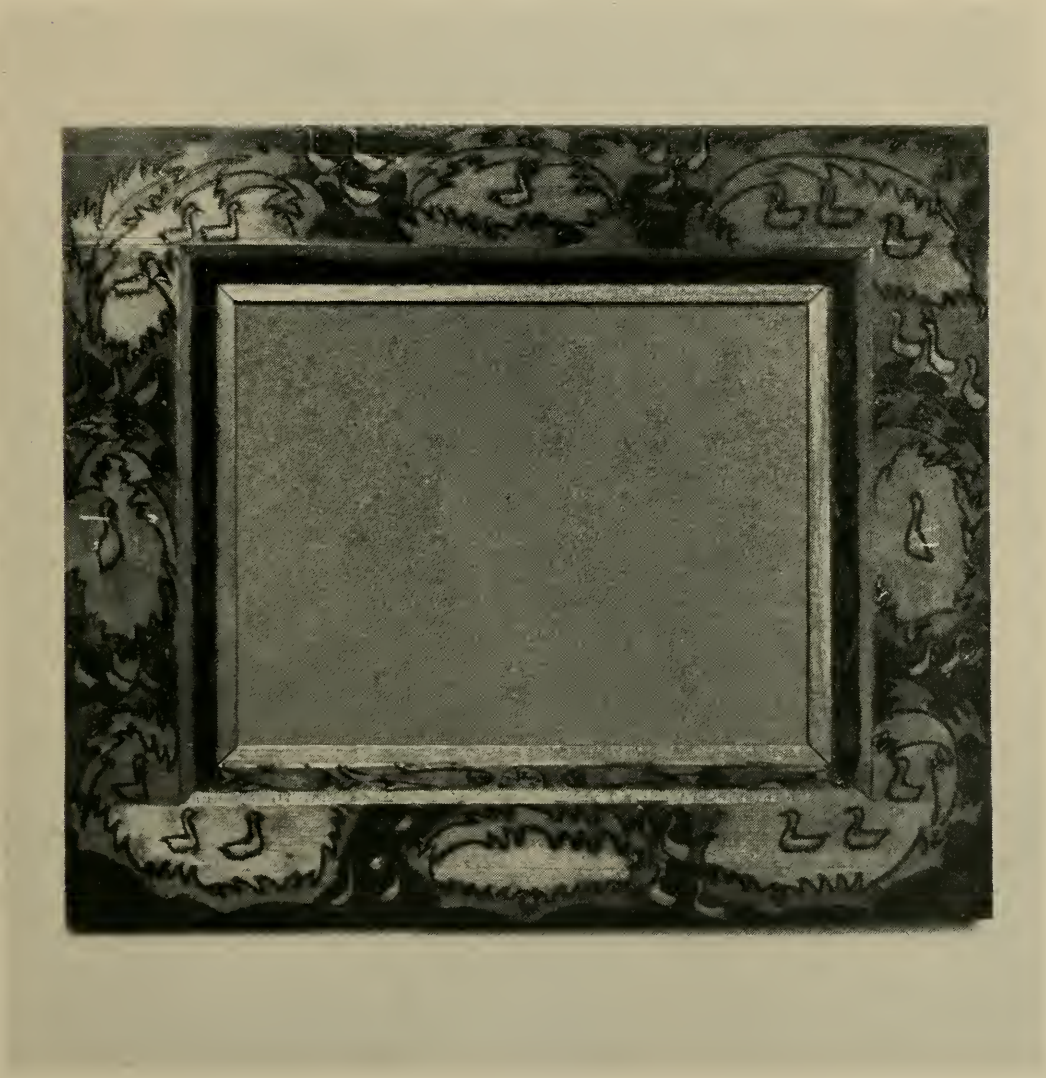
plante, transplantée dans un sol favorable à son développement'. Il dit à la fin de son article:

,Quelle gracieuse impression esthétique font tous ces téréms d'un recherché fantastique et en même temps si pleins de simplicité. Ce à quoi rêvait Vasnetzof dans ses projets d'architecture, à quoi aspirait M-me Yakountchikof dans ses joujous architecturaux,—est ici réalisé. Et notez que tout cela n'est emprunté ni à Vasnetzof, ni à M-me Yakountchikof, mais est indubitablement de Malioutine, et en même temps purement russe-rustique, plein de fraîcheur, de fantaisie et de pittoresque. On ne sait pas où commence la grâce de l'imagination créatrice de Malioutine et où finit la grâce du paysage russe. La porte ornée d'oiseaux merveilleux, donnant sur la forêt, se confond avec les branches des sapins sur le fond de la nappe éblouissante, entrevue au travers, de la neige profonde. Tout l'occident travaille de nos jours à résoudre des problèmes architecturaux et en est arrivé déjà à des formules dont il ne peut secouer l'obsession. Malioutine, moins cultivé que le premier architecte occidental venu, en est arrivé à ses propres formules, bien différentes des patrons occidentaux. Par le caractère de son talent et par son individualité clairement exprimée il ne rappelle qu'un maître, encore plus puissant et plus original que lui,—le finlandais Gallen. Mais Gallen est aussi en dehors de la tendance cosmopolite de l'architecture occidentale. Il est, de même que le barde Malioutine, le fils de sa nation, de la légende épique, de la nature de son pays. Si ces hommes ne possèdent pas encore assez de moyens et de forces, ils n'en ont pas moins pressenti presque les premiers que l'art de l'avenir, l'art du nord, avec toute la beauté inépuisable de son peuple, de ses coutumes et de sa nature, aura ses lois et sa logique. Aucune gothique russe n'a jamais existé, et il serait aussi vain de chercher dans la nature de l'artiste russe des sujets gothiques que d'y chercher des formes parfaites de l'art antique. Mais si la fusion de l'artiste avec les particularités les plus précieuses de

42

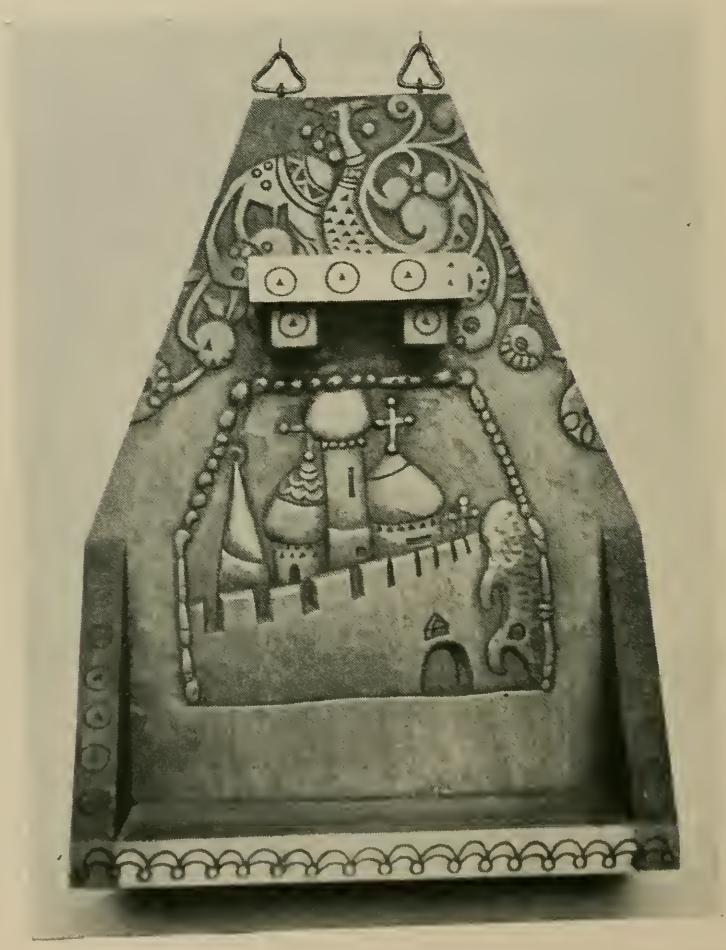
43

44



45

46



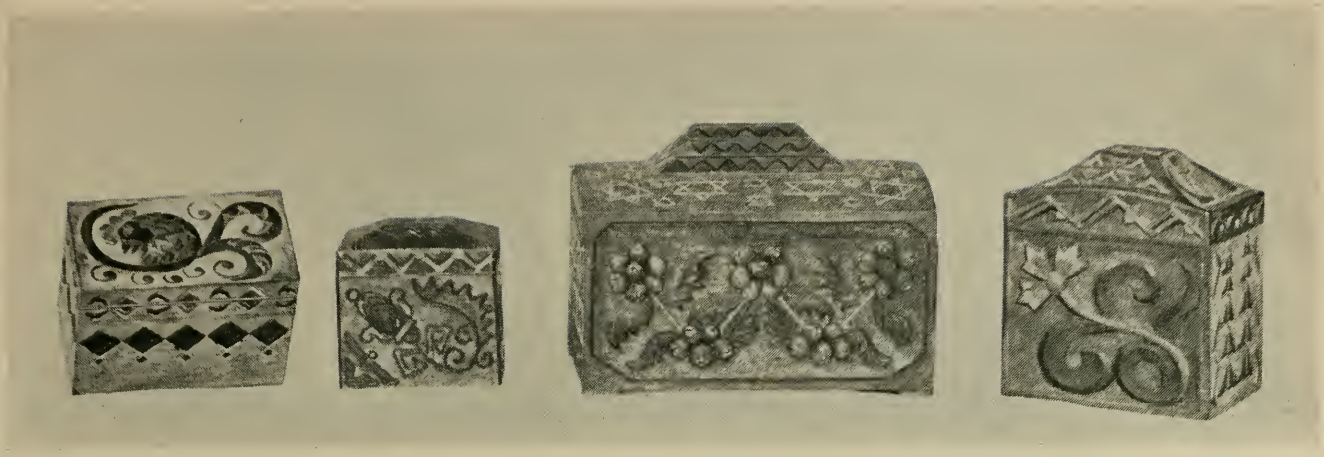
47

48

49

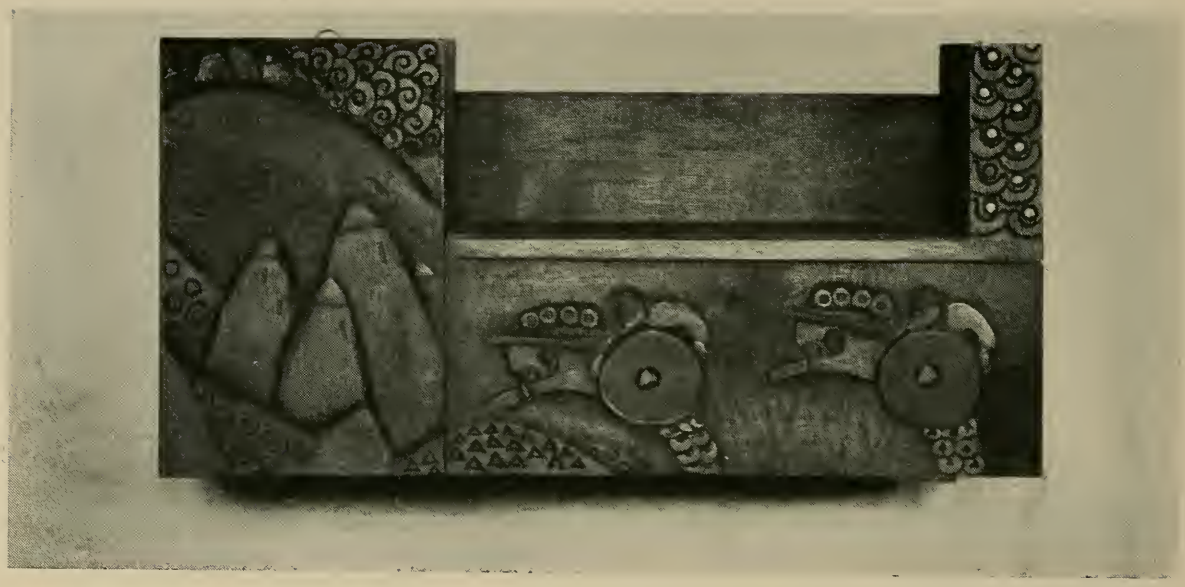
50

51



52

53

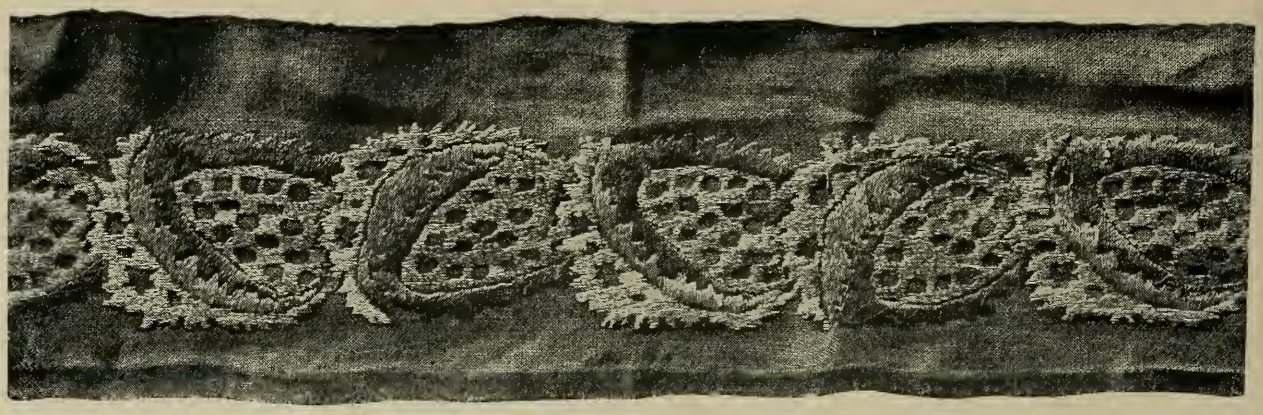


54

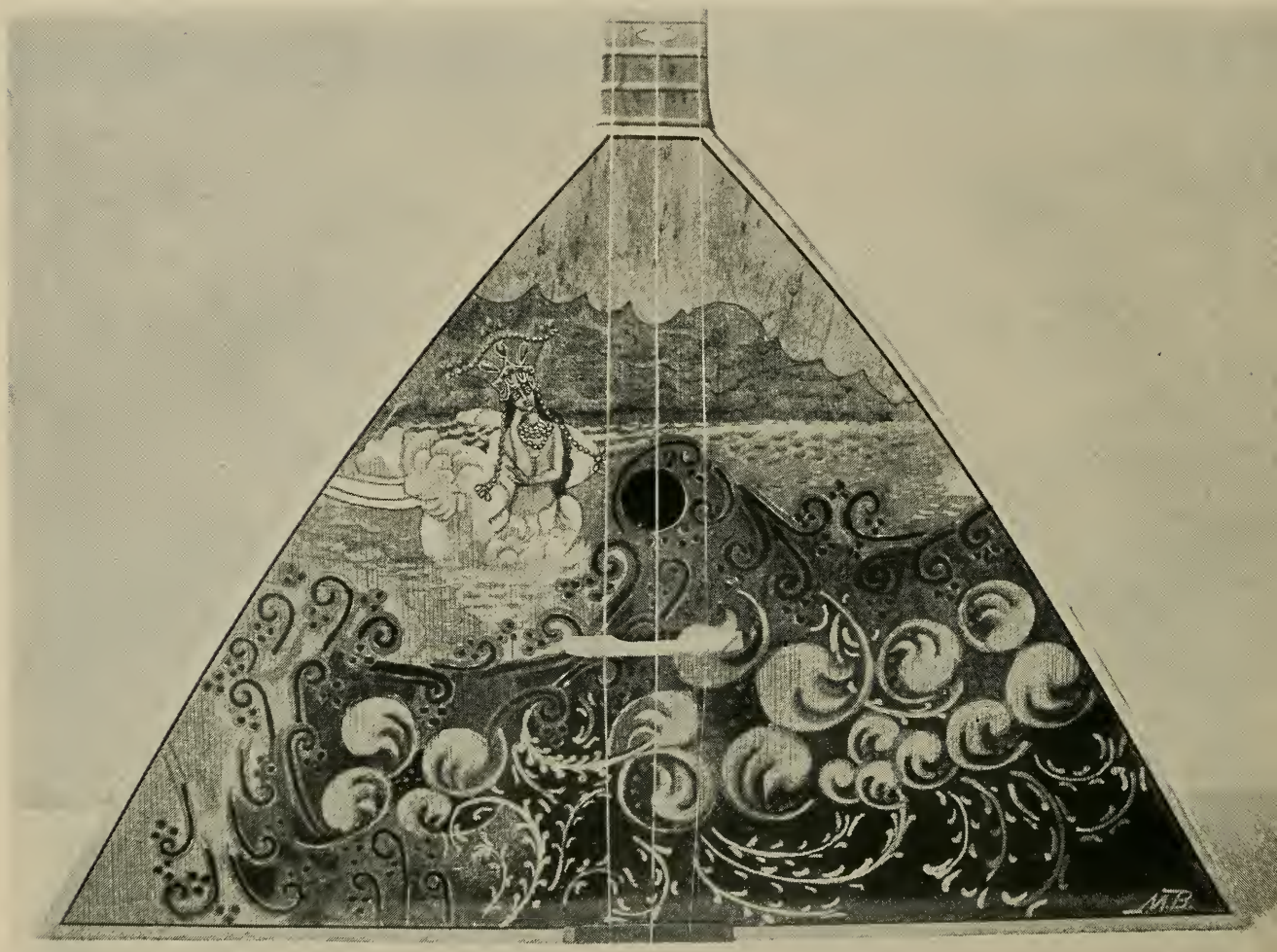
55

56

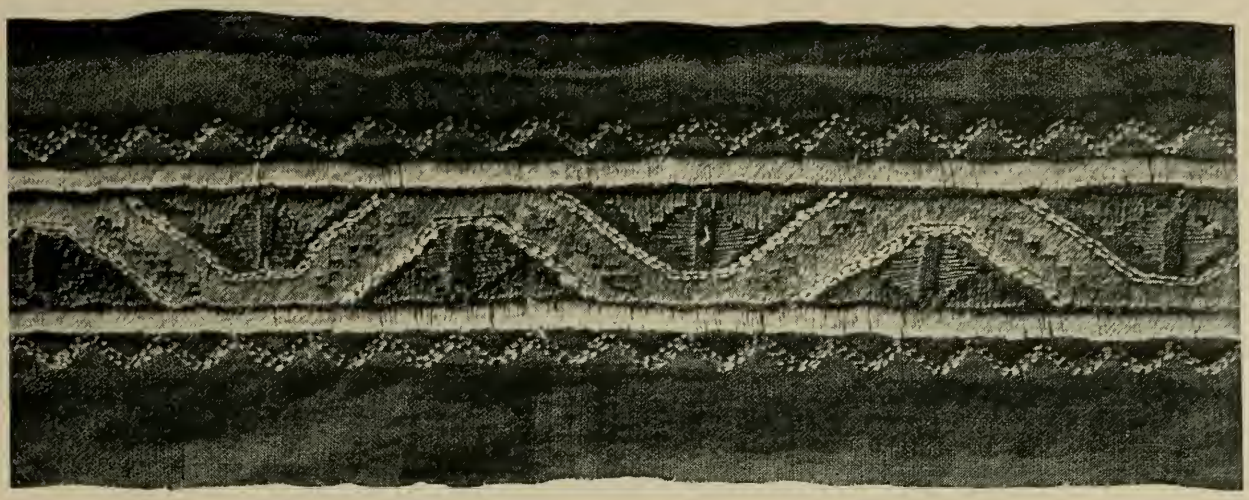
57



58

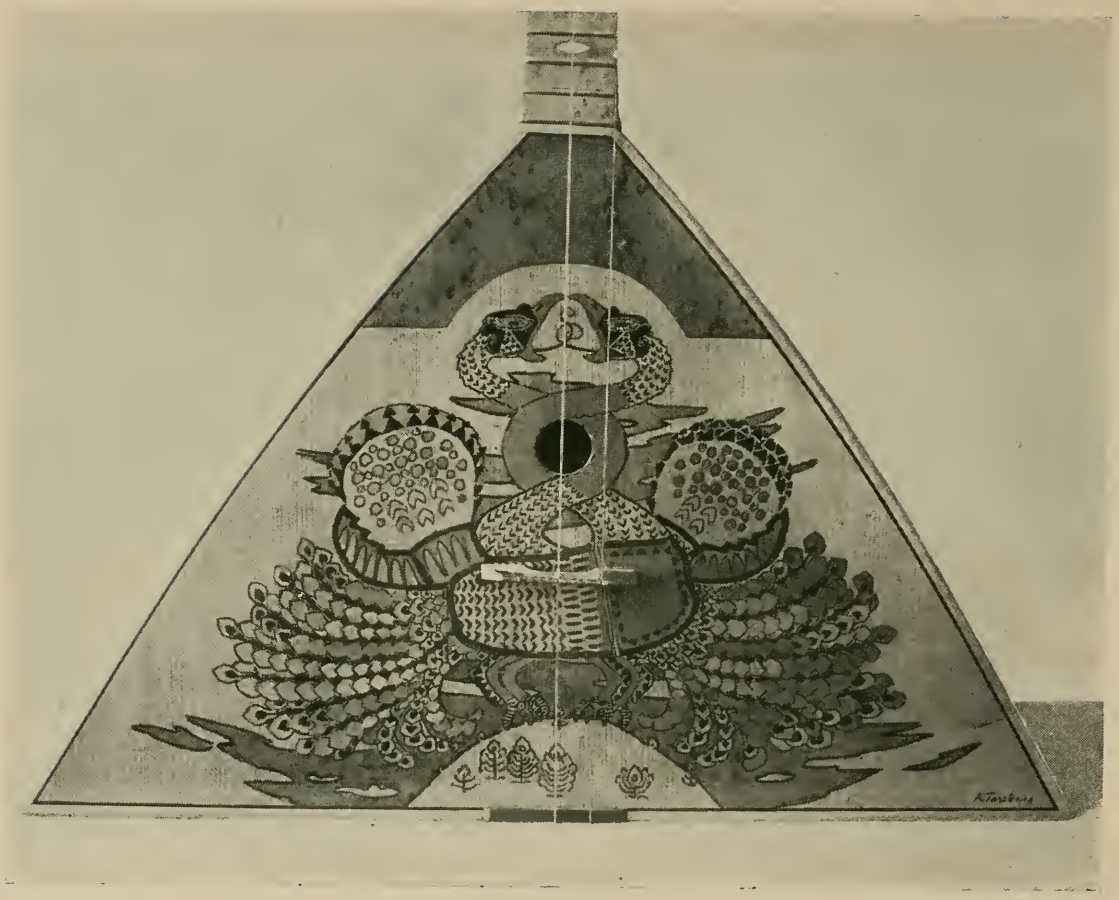


59

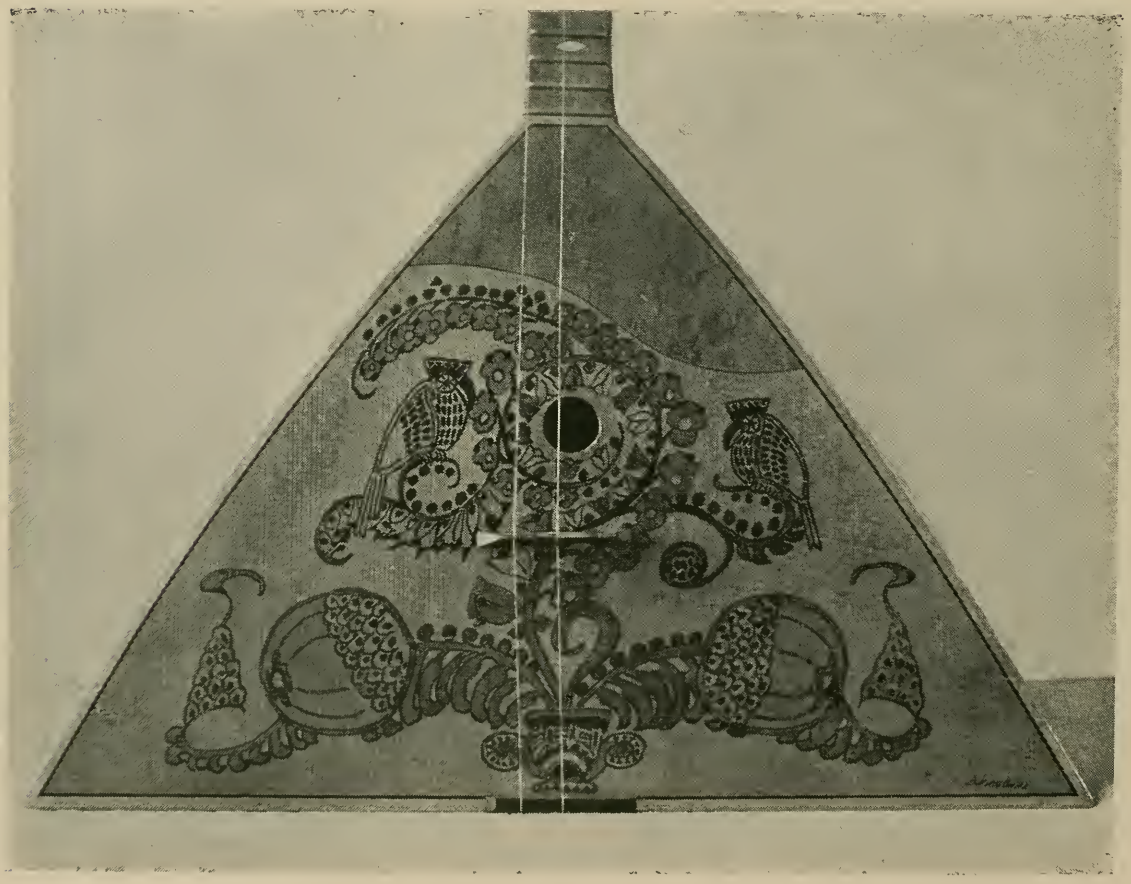


60

61



62



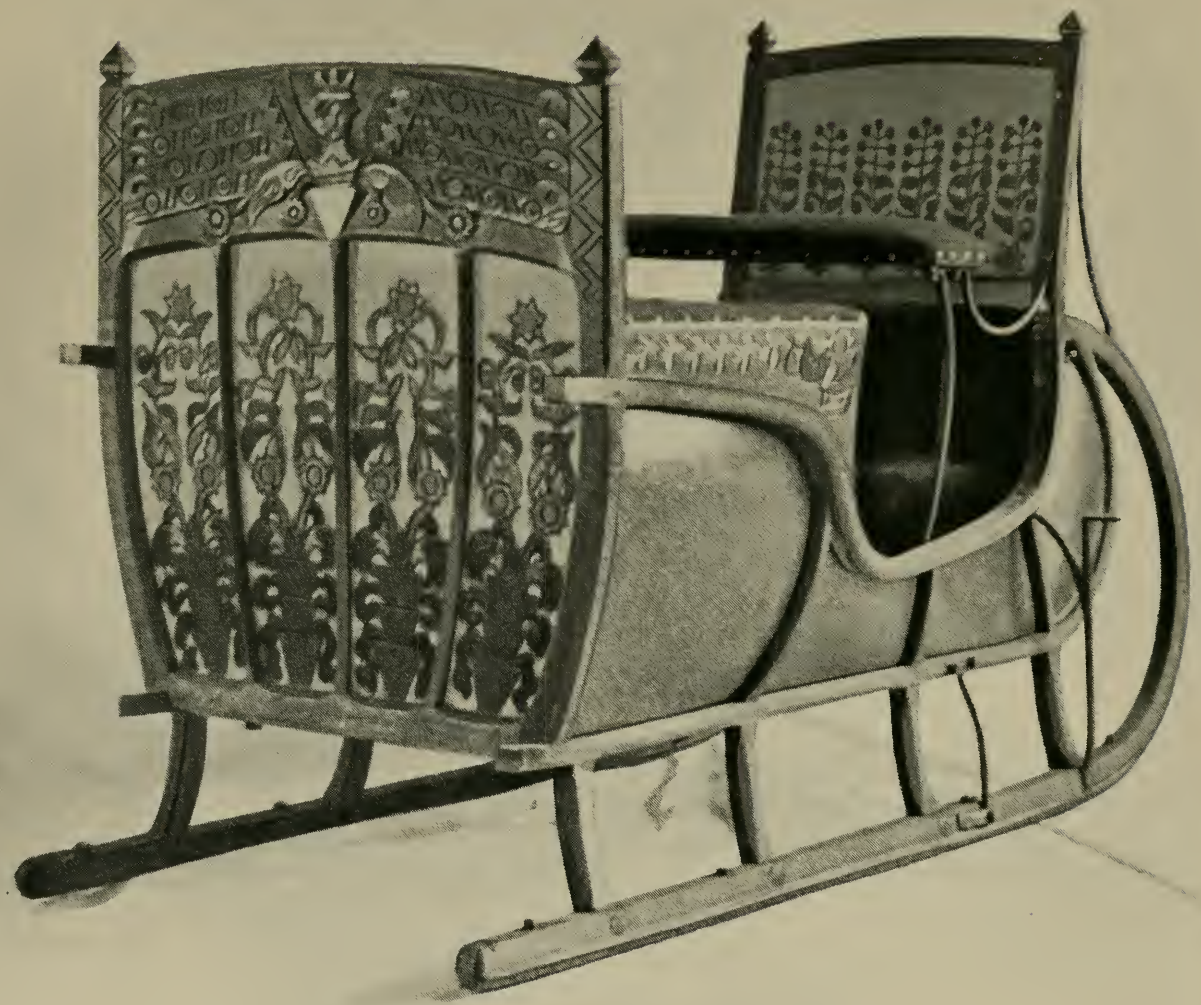
63

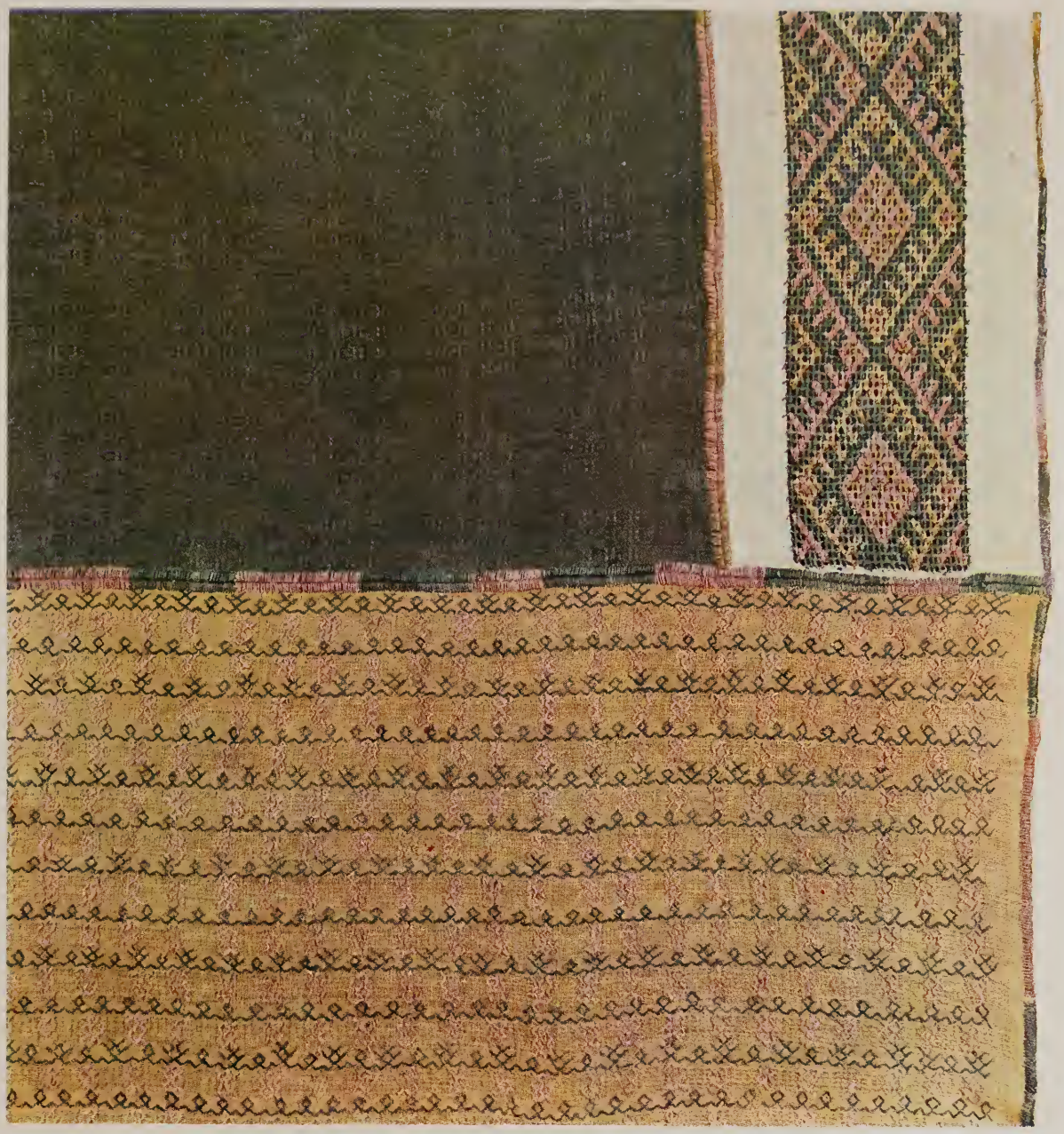
VI

VII

64

65





IX

son pays peut donner naissance à l'art puissant d'un second rinascimento—c'est dans des natures telles que Malioutine et Gallen qu'on doit chercher les germes de la nouvelle renaissance septentrionale. Leur oeuvre est soumis à des exigences à part, leurs formes sont encore indécises, mais il montrent un chemin sûr, long peut être, mais menant indubitablement à la découverte de la nouvelle esthétique, à une nouvelle Florence, qui sera en même temps aussi peu semblable à la ville des Médicis que les côtes sombres du golfe de Finlande le sont au doux murmure des vagues de la bleue Adriatique'.

Comme un russe, croyant fermement à l'avenir de la culture russe, je ne demanderais pas mieux que d'accepter l'opinion de l'auteur de ces paroles et de saluer ,la renaissance septentrionale' qui aura ,ses lois et sa logique'. Mais de trop sérieuses raisons m'en empêchent.
Avant tout je suis convaincu que la logique du style est la même pour tous les pays et toutes les nations. Elle consiste dans l'accord de l'oeuvre artistique avec la vie.
Le style—c'est l'harmonie de toutes les conquêtes de l'homme dans une époque donnée. L'art, étant une inspiration individuelle, peut être affranchi des lois du temps et du milieu social, le style—non.
L'identité des formes de la vie produit des formes d'art identiques. Si le style moderne de l'Occident est en partie cosmopolite, c'est que cosmopolite est la culture occidentale.

Y a-t-il lieu de penser que la culture russe suivra un autre chemin? Tout paraît le contredire. L'idée que l'histoire de la Russie doit obéir à d'autres lois que l'histoire des autres pays européens, que les formes de sa vie, de sa croissance, de son art sont soumises à une destinée spéciale, ignorée des peuples voisins, — est l'illusion la plus dangereuse de notre patriotisme; une illusion qui nous a coûté des erreurs et des sacrifices sans nombre, tant dans le do-

maine politique que dans celui de l'art. Cela ne veut pas dire que nous devons mépriser l'héritage du génie national légué par les siècles; cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas attacher un prix immense à chaque grain d'individualité nationale poussé sur les sillons de la culture slave de la grande Russie, comme le prétendent certains de nos ‚occidentaux'. Sacrée de tous les temps est l'âme du peuple; chacune de ses créations, fût-elle la plus enfantine,—est un don précieux. Mais de cet oeuvre ne peut pas surgir, comme le palais enchanté du poète, l'édifice d'un peuple entré dans la famille des nations cultivées, qui l'ont devancé de plusieurs siècles.

En rêvant à la résurrection de la beauté nationale russe nous ne devons pas oublier les limites qu'on ne doit jamais franchir, si l'on veut rester fidèle à la vie. Hors de ces limites il n'existe pas de base pour le style. Il faut la synthèse. Voilà la grande tâche de notre création nationale depuis l'époque du grand Pierre. Il ne s'agit pas des ‚patrons occidentaux', mais de ce qu'a si bien défini N. Roerich en parlant de Talachkino: la différence de la voie suivie ne cachera pas le but—le triomphe de la forme sévère et de la ligne—et la fusion avec le style ‚unique' de l'occident, non par une imitation aveugle, mais dans la communauté des profondeurs de la beauté.

L'art de Malioutine

La ‚Florence' russe, — si nous la voyons surgir un jour sur nos rives moroses,—ne sera pas la vision enchantée des ‚bardes du nord'. Malioutine n'est pas un précurseur. Ses regards son trop tournés en arrière. Les architectes de l'avenir, les embellisseurs futurs de la terre russe n'oublieront pas son rêve naïf, mais ils iront au devant de la vie, ils transfigureront l'antique balbutiement populaire en un conscient ‚discours de raison', ils trouveront de nouvelles pierres pour le nouveau temple de la beauté. Malioutine est un conteur de contes. C'est beaucoup, mais c'est insuffisant. Le rêve rebel

est un droit de l'artiste. Mais l'art est la plus grande des réalités. Les lois du style sont un droit de la vie.

Malioutine peut être ‚accepté' en entier, comme poète, comme personnalité, comme évènement esthétique. Cependant plus on étudie avec attention ses essais décoratifs et la tendance qu'il a introduite dans les ateliers de Talachkino, plus on voit qu'il était très loin de la résolution du problème compliqué et dangereux du style.
Malioutine est une nature vierge, une véritable nature vierge russe, avec tout le bon et le mauvais, propre à ces natures. Un grand tempérament, une volonté têtue, une fantaisie sans freins; il a à un degré extraordinaire ce qu'on appelle ‚le sentiment artistique intrinsèque'. Avec cela aucune discipline: un total défaut d'éducation esthétique, de retenue, de sentiment de mesure, de culture. De là—un goût déséquilibré, l'impuissance de terminer et d'achever et une sorte de dédain convaincu pour les tâches de la technique et pour le sens pratique de l'art.
Tout ceci se remarque particulièrement dans les objets destinés au ménage créés par lui, dans les meubles, et en général toutes les fois que sa personnalité créatrice est gênée par les exigences de la réalité. Il invente un ornement et le met où il lui plait, sans se soucier de l'harmonie de l'impression générale; et l'ornement, par lui-même souvent agréable, puissant, vivant,—surprend désagréablement par son inutilité et paraît un appendice privé de vie. Malioutine crée une forme et ne se rend pas compte de sa logique, comme s'il ne se souciait pas de la destination de l'objet: pourvu que la forme soit pittoresque. Il travaille à transformer des matériaux sans penser à la durabilité de ceux-ci et à leur destination. Il ne poursuit qu'un seul but: que son oeuvre produise de l'effet, que l'oeil soit étonné et réjoui par la nouveauté colorée de l'objet. Mais il ne veut pas savoir que l'industrie artistique—n'est pas seulement pour la joie de l'oeil, et par conséquent

ne sait pas que la beauté de l'objet doit être en harmonie avec son caractère de produit industriel.

Par là s'explique la trop grande facilité avec laquelle Malioutine se sert des formes de l'art purement national et paysan. Erreur fondamentale de toutes nos tentatives tendant à ressusciter notre style!

Par quoi cette erreur est-elle provoquée?

En Russie les problèmes modernes du style arrivèrent à la maturité à l'époque même, où nous avons commencé à découvrir de nouveau les anciennes richesses populaires et vîmes leur beauté sous son véritable aspect. Et nous les aimâmes, en oubliant que la résurrection des motifs nationaux n'est pas par elle-même un but, mais que ces motifs ne sont que des matériaux qu'il faut utiliser pour la création d'un style répondant aux conditions de la culture européenne. Ensorcellés par le conte féérique nous avons oublié l'histoire. Nous nous laissâmes entraîner par les produits de l'industrie paysanne, par la fantaisie des antiques ornements, par les capricieux dessins de la sculpture populaire, et perdîmes de vue que tout cela avait été un jour logique et d'accord avec la vie, mais maintenant peut paraître déplacé et théâtral. Dans le cabinet de travail du savant moderne, dans la chambre de réception d'une maison seigneuriale, même dans l'isba paysanne, qui a perdu le caractère qu'elle avait au XVII-e siècle, il est difficile de trouver place pour les curieuses cassettes, les petites armoires fantaisistes et les lourds bancs de bois colorié dans le goût de Malioutine. L'industrie artistique de nos jours a un but immédiat—être belle, et en même temps commode et utile.

L'artiste, s'il veut rester fidèle à l'idée du style, doit aspirer à la perfection technique, à la durabilité de la matière, à l'absence de l'accidentel, du forcé, du superflu dans le travail. La magie décorative, qui prit naissance dans les villages russes, aux siècles de la vieille Russie Moscovite, ne doit pas

71

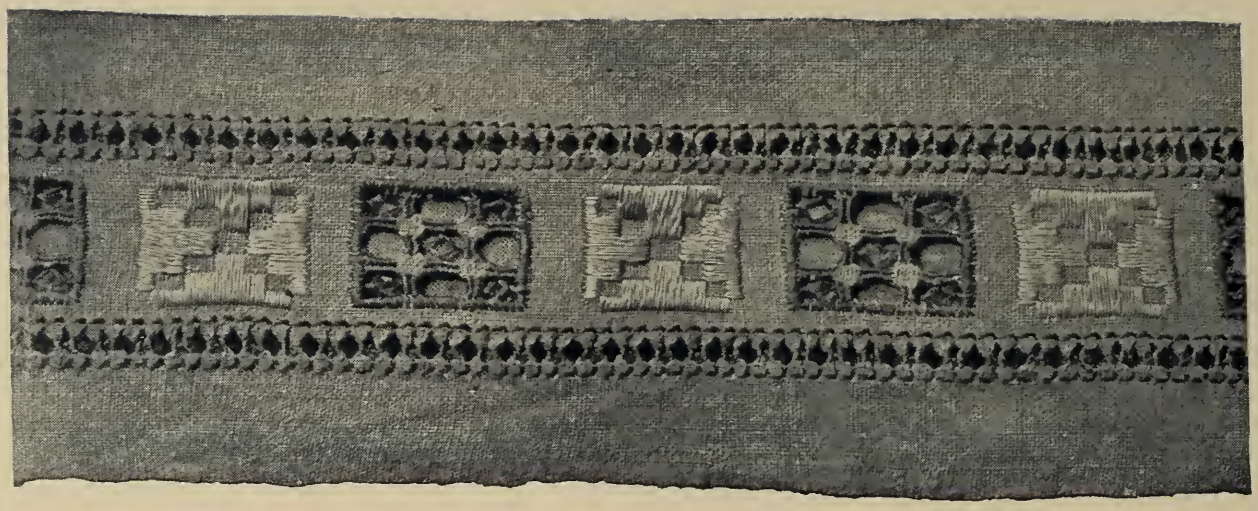
72

73

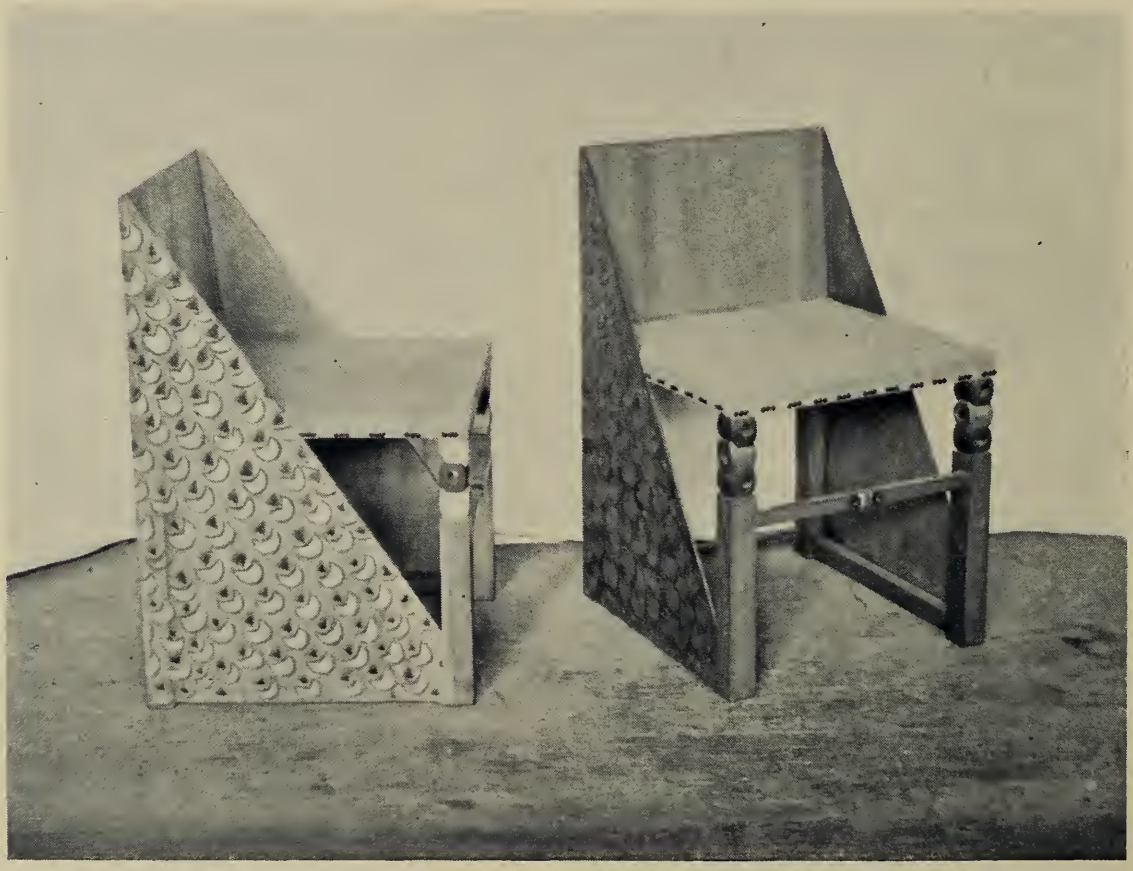
74

75

76

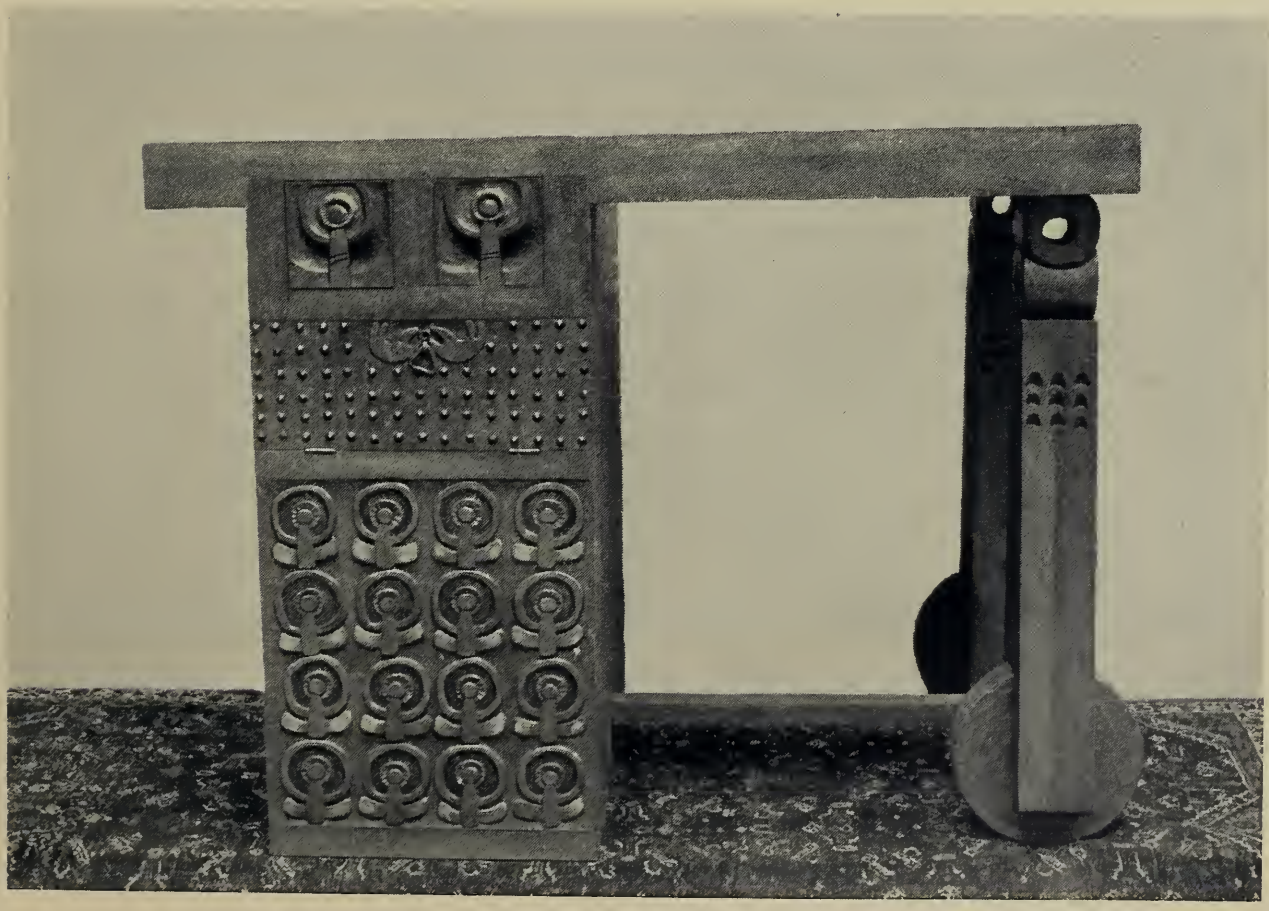


77

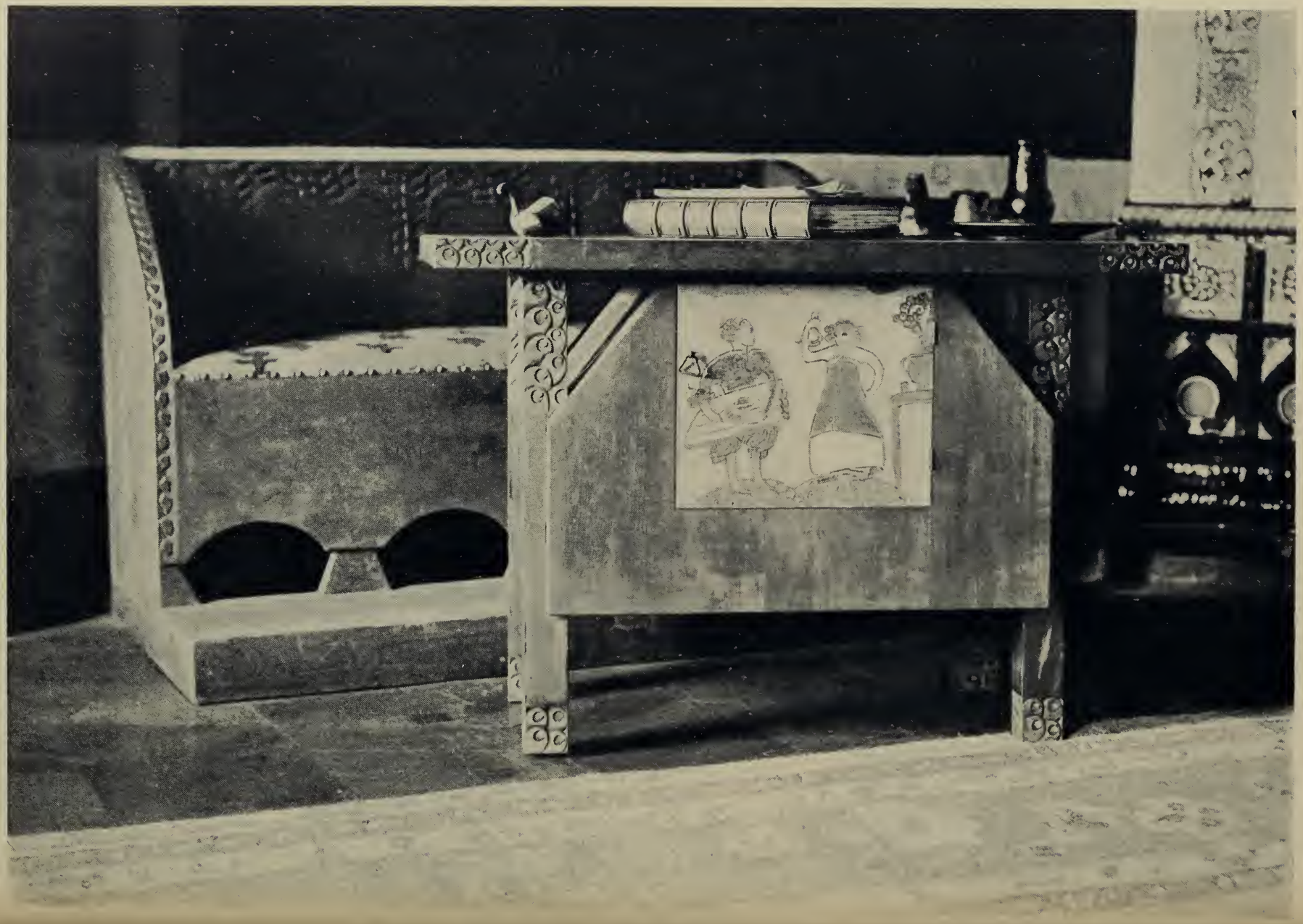


78

79



80

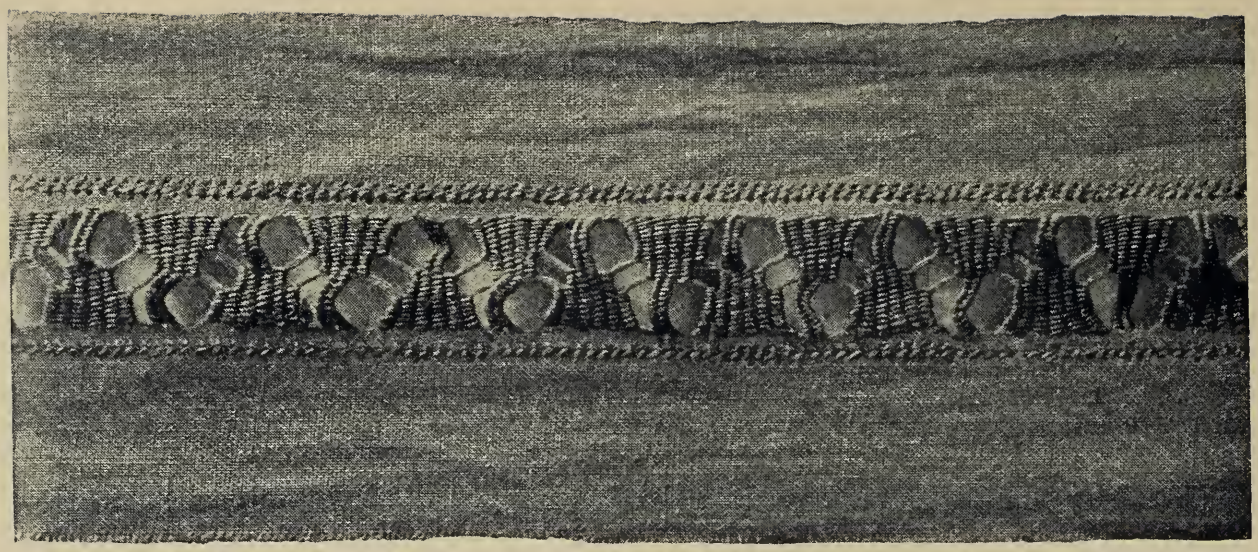


X

XI

88

89



90

91

périr, mais elle doit se transformer, s'accorder en harmonies nouvelles, comme se sont transformés dans la nouvelle industrie occidentale les motifs de la gothique du moyen-âge.

... ...

L'opinion des étrangers

Il me semble que maintenant il est clair dans quel sens je comprends la nécessité de la lutte de l'art appliqué russe avec l'influence des artistes—natures vierges, dans le genre de Malioutine. C'est une lutte pour la vitalité du style. Elle ouvrira une voie vers d'autres possibilités de beauté. Autrement nous devrons nous arrêter à mi-chemin et nous ranger à l'opinion de ceux qui ne croient pas à la création esthétique de la Russie. Dans leur nombre se trouve la majorité des étrangers qui considèrent les ouvrages ,dans le goût russe' comme un exotisme curieux, comme un touchant balbutiement enfantin de barbare—pas plus.

Le jugement, cité ci-dessous, d'un critique français exprime d'une manière très caractéristique l'opinion des ,européens' disposés à traiter avec faveur notre oeuvre artistique national.

,Cet art—dit en parlant des productions de Talachkino l'auteur d'un article dans ,l'Art et Décoration' *) — est peu raffiné, il en est encore à ses balbutiements, mais les phrases qu'il épèle ont la spontanéité et la franchise de ces mélodies, de ces poèmes populaires où se perpétue l'âme d'une race. Cela a une éloquence irrésistible, pour quiconque sait s'abstraire assez de son milieu et goûter, sans snobisme, des fruits d'une saveur aussi spéciale. Ne cherchez pas ici les raffinements que donne ailleurs à l'art décoratif l'hérédité de siècles de culture intensive et de civilisation à outrance en même temps que l'inassouvissable désir de luxe, d'élégance, ou tout au moins de confortable qui caractérise notre temps.

*) Août. 1903.

Ce ne sont point là, non plus, les productions d'artistes de métier, vivant dans l'atmosphère des villes, s'étant formés de longue main dans les musées et les écoles; et il ne faut pas exiger de ces artisans plus qu'ils ne peuvent nous donner. Puissent-ils demeurer les sincères et les malhabiles qu'ils sont ne cherchant qu'en eux-mêmes et très près d'eux dans les spectacles familiers de leur vie et de la nature qui les entoure leurs motifs d'inspiration, laissant s'épancher dans leurs oeuvres leur fantaisie innée en même temps que l'instinct de la famille humaine dont ils font partie'.

Les ouvrages de Zinovief et de Béketof

Les continuateurs du travail artistique commencé par Malioutine sont, sans compter la princesse Ténichef—principale initiatrice de tout ce qui se fait à Talachkino, A. Zinovief et B. Béketof. Ce sont de très jeunes artistes encore pas tout à fait formés. Il serait peut-être prématuré de parler de leur importance individuelle pour l'art appliqué russe. Mais il est indubitable que dans leurs travaux récents on voit une marche en avant, vers une compréhension pleine d'amour non seulement des problèmes décoratifs nationaux, mais encore des problèmes du style en général.

Les premiers travaux de Zinovief témoignent d'une forte influence de Malioutine. Nous y trouvons les mêmes engouements et les mêmes défauts: l'élément décoratif, l'élément féérique absorbe entièrement la logique industrielle de l'objet; l'ornement fantasque alourdit les courbes des lignes; c'est trop bariolé, trop brutal, trop discordant. Tous ces objets en bois: petites armoires, étagères, cadres, plats, etc. sont dans le meilleur cas d'heureux essais de ‚luxe de térém' d'après les modèles de Malioutine, mais il est difficile de leur trouver une place dans une demeure moderne. Je le répète encore une fois, il faut, pour que de pareils objets trouvent leur place, que le style de l'ancien térém refleurisse et que nous vivions dans des villes pareilles à celle ‚du roi Bérendée', aux portes peintes et aux voûtes fleuries. Cela est-il possible? Et si non, ces objets sont destinés à rester dans le cercle étroit des collectionnaires, comme une curiosité pittoresque, comme un joujou intéressant.

Ce n'est certainement pas là le but de la production de Talachkino. Et les ouvrages plus récents de Zinovief, du moins quelques un d'entre eux, témoignent d'un sentiment plus prononcé de la création artistique industrielle.
Tels sont, par exemple, les chaises (voir fig. 74 et 78), les tables (32, 33), le paravent (72)—des meubles qui ne rappel-

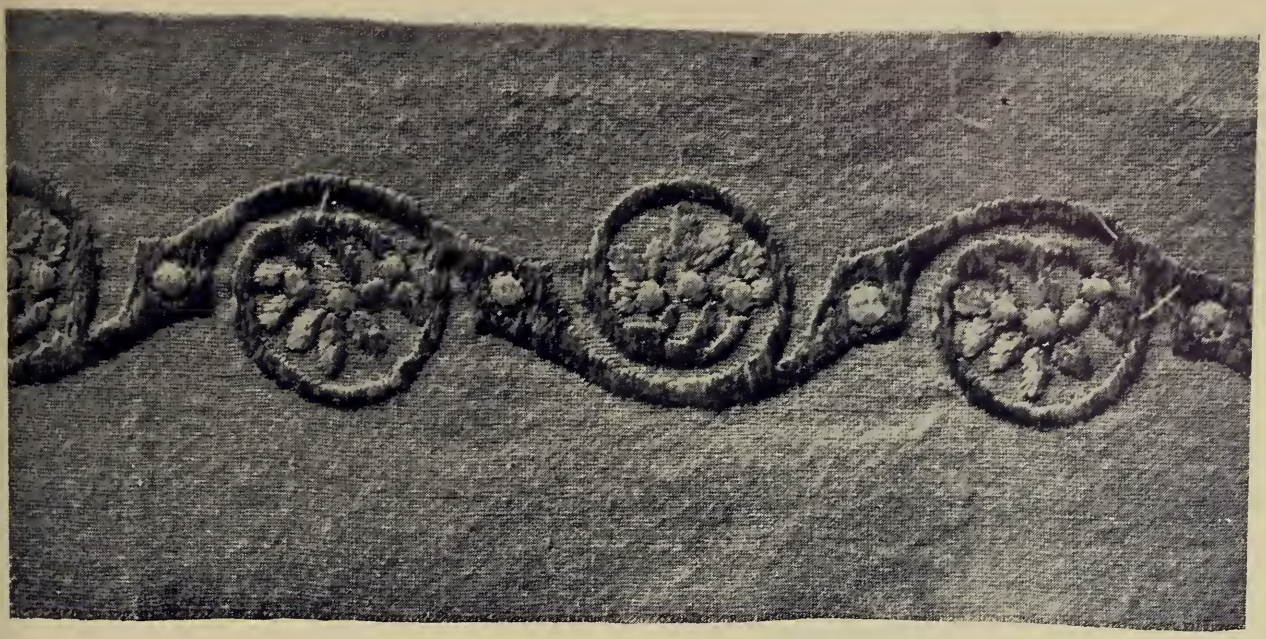
lent en aucune façon les bancs de Malioutine — sièges peu reposants, et ses armoires que les géants de la légende seuls pourraient ouvrir. Leurs formes n'imitent pas aveuglement les produits des paysans; elles sont déjà à un degré considérable des formes modernes, nos formes à nous, en harmonie avec le vingtième siècle; et en même temps l'ornement, la garniture, certaines lignes, les détails qu'à première vue on aperçoit à peine, bref tout ce qui donne à un article d'ameublement sa physionomie propre—est national, proche au sentiment populaire du beau.

Ces bons symptômes distinguent également la vitrine de Békétof (109), le fauteuil de la princesse Ténichef (73) et beaucoup d'autres objets dont on peut juger d'après les illustrations. Tout cela est le résultat du revirement qui s'est opéré dans la production de Talachkino en faveur d'une culture plus réfléchie.

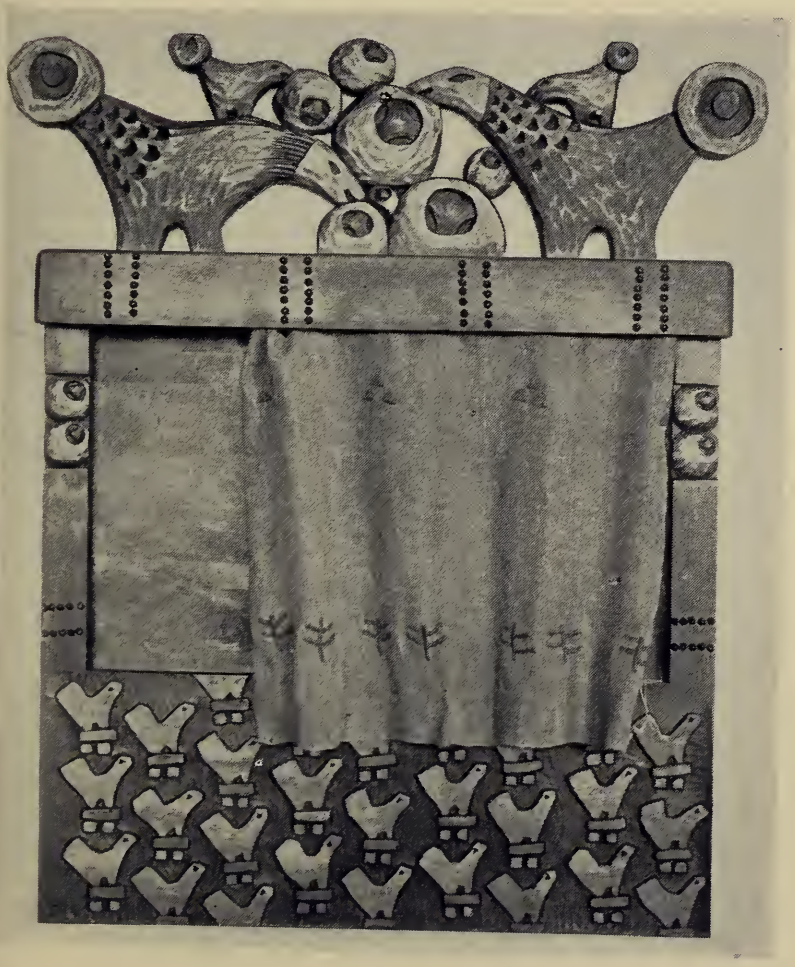
Ouvrages de Roerich

Je m'arrêterai encore sur les balalaïkas avec des dessins ingénieux de M. Vroubel et de A. Golovine (61—65, 147) et sur les belles tables et le fauteuil, exécutés d'après les dessins de N. Roerich (86, 89, 120), simples, commodes et en même temps d'une sobre originalité. Ils sont destinés à une chambre réservée dont l'idée est venue à l'artiste après sa visite à Talachkino. L'intéressante armoire à livres (121), le canapé (134) et les frises décoratives (17, 19, 21) feront également partie de l'ameublement de cette chambre, où, sous la main de notre célèbre ‚peintre-viking', comme on a un jour surnommé Roerich, tout prendra le cachet de son goût exceptionnel, de sa pensée sérieuse et crépusculaire. Et nous en tireront un double profit. Une pareille chambre nous donnera de plus la possibilité de mieux voir les tableaux de Roerich. Car on ne peut pas séparer le tableau du milieu qui l'entoure. Là est le mystère du style, aussi incontestable que le mystère de l'art.

XII



92

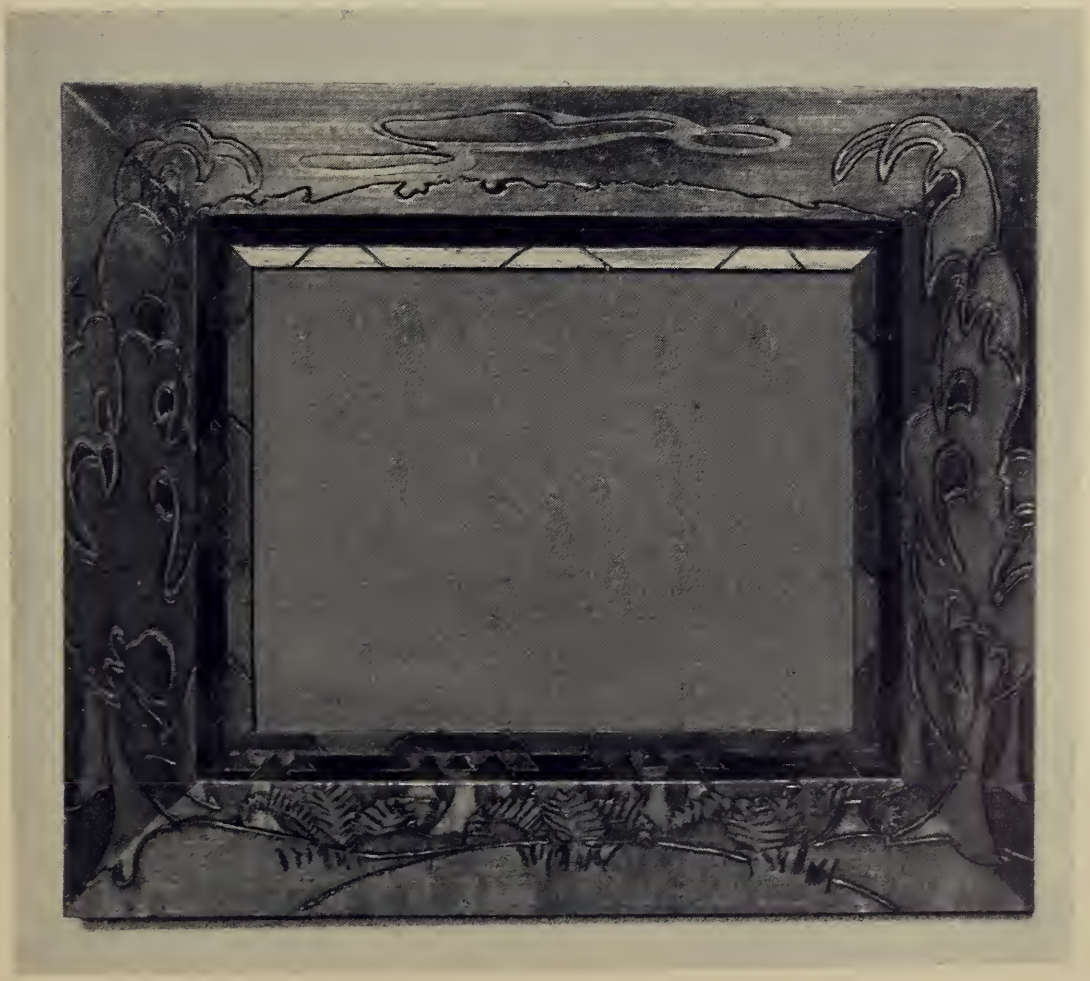


93

94

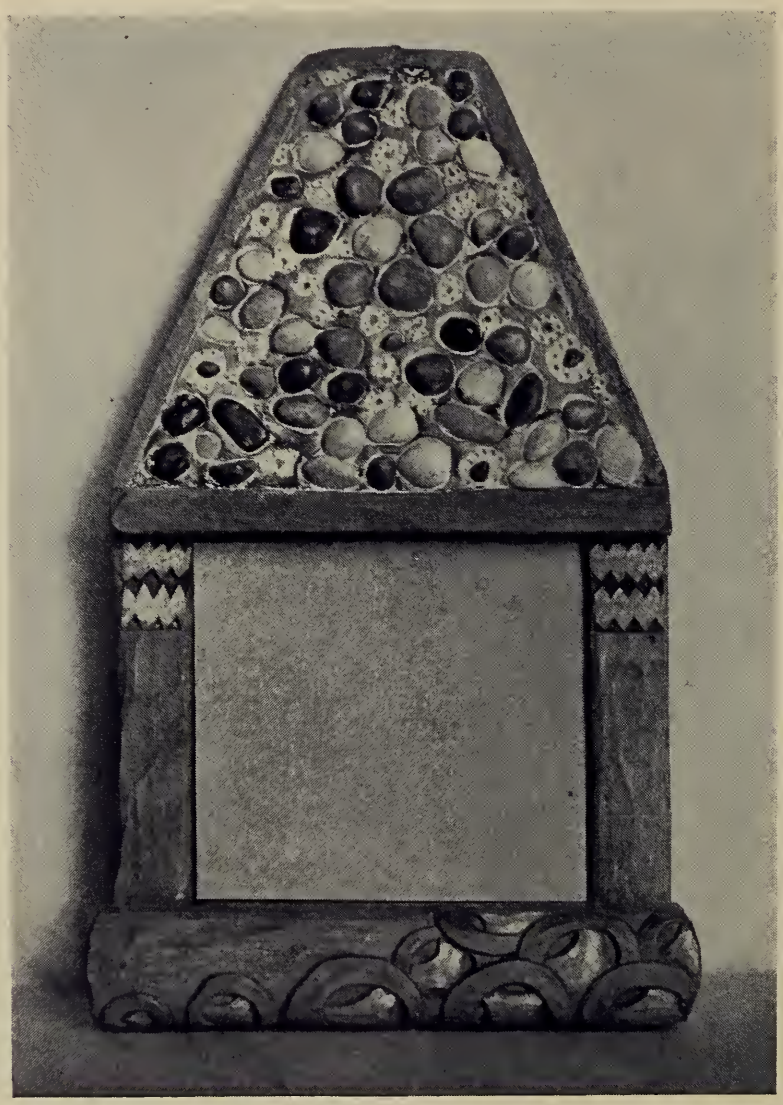
95

96

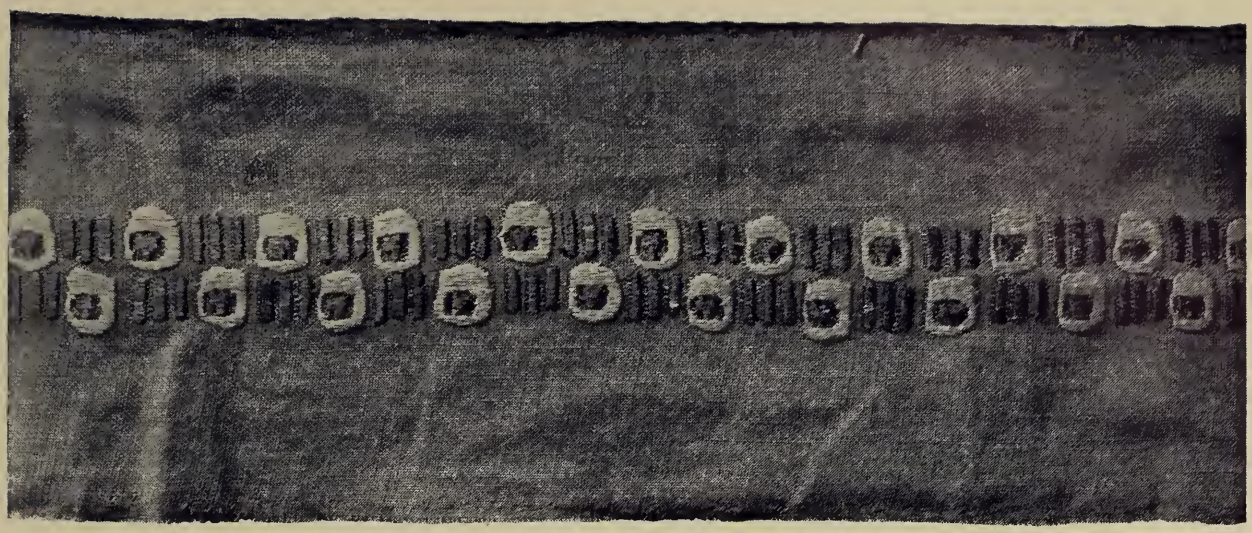


97

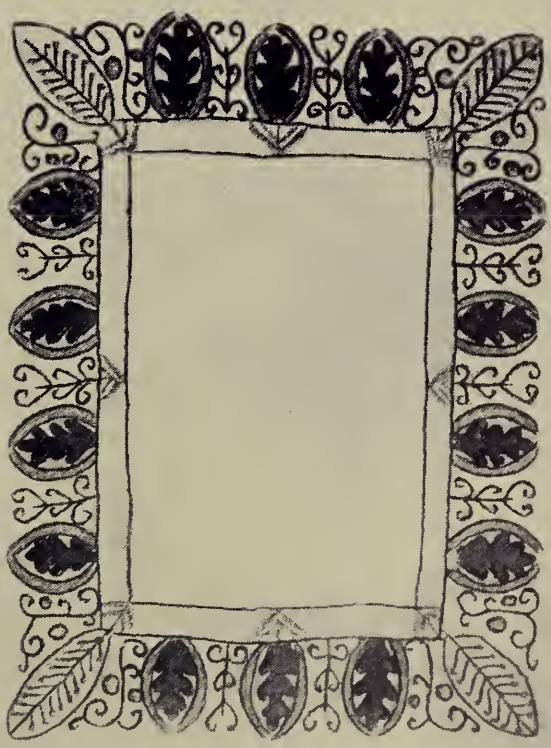
98



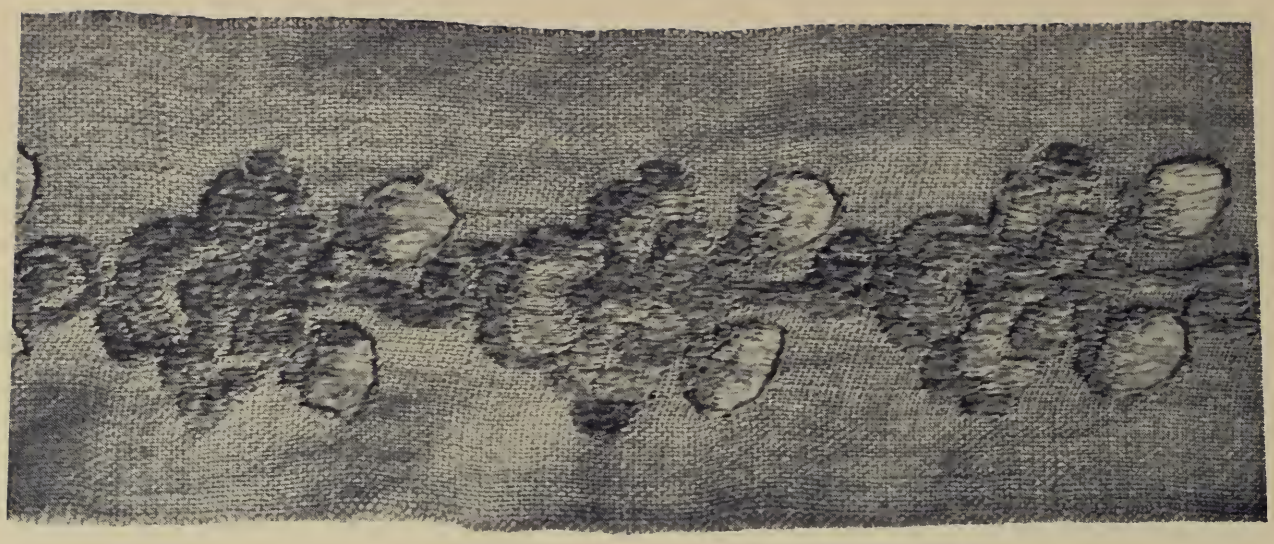
99



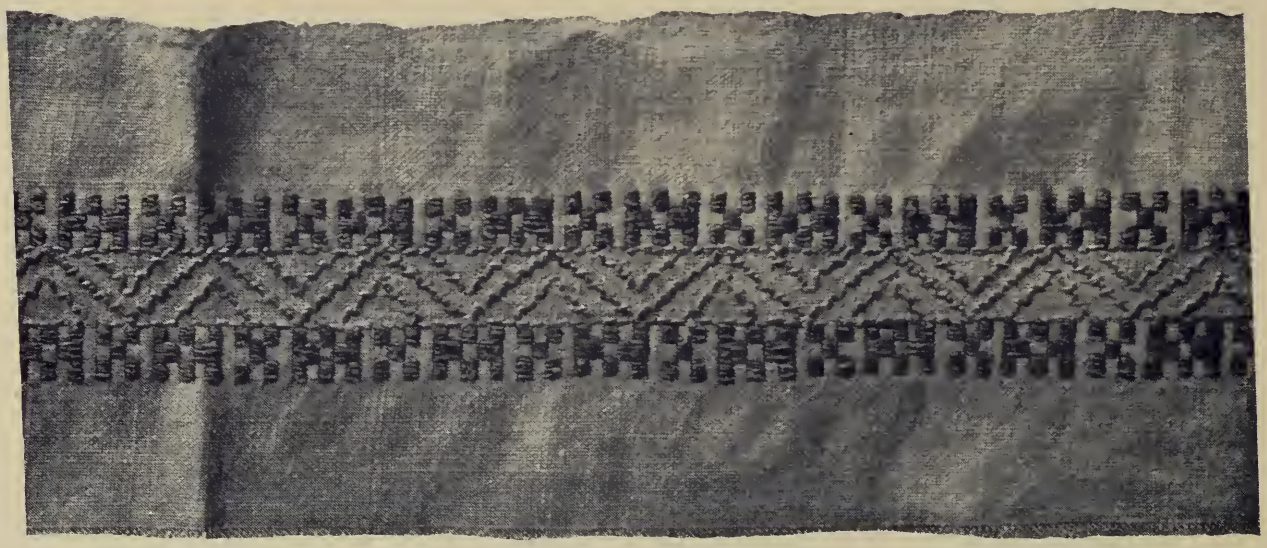
100



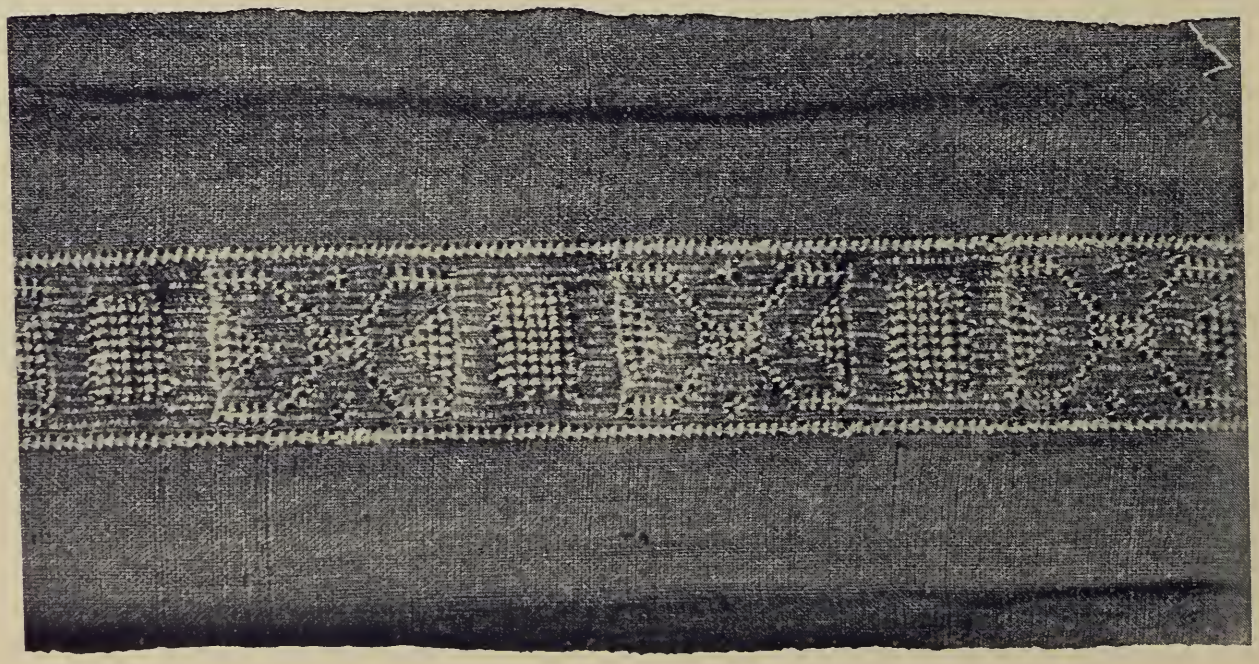
101



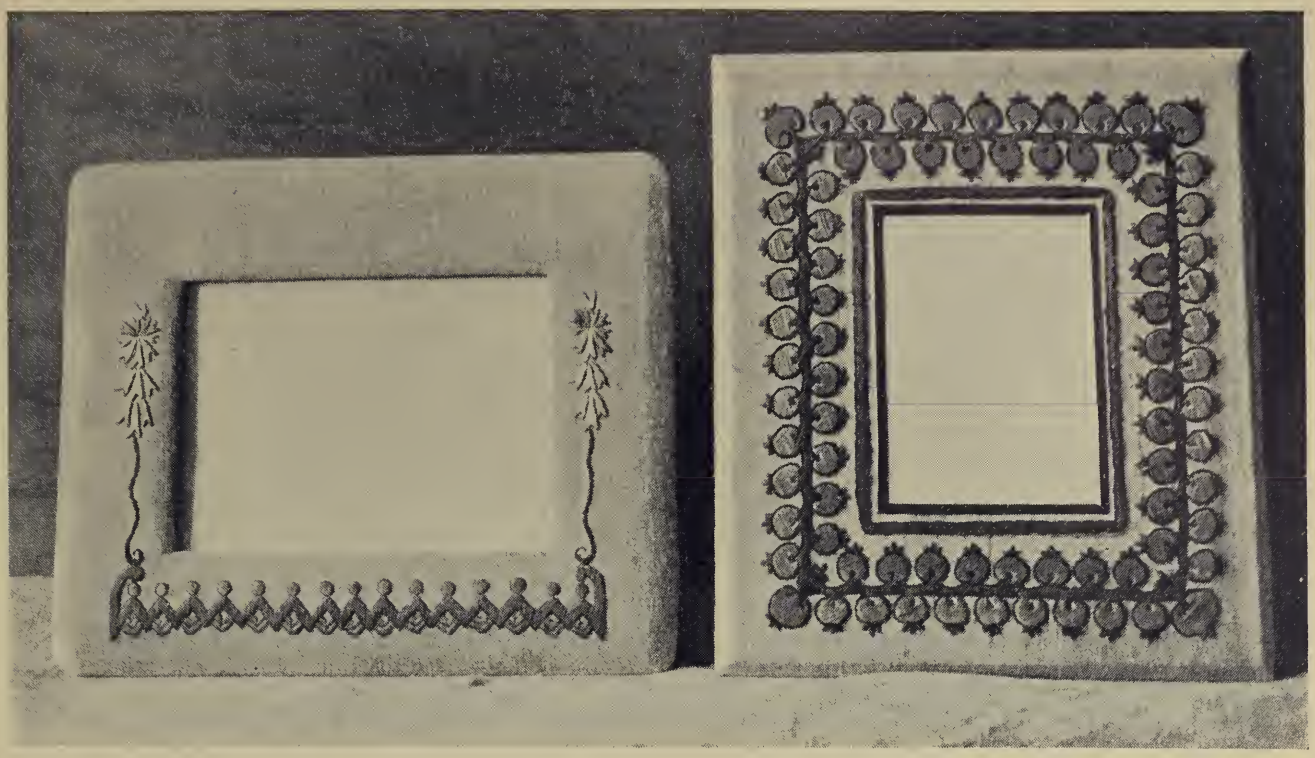
102



103

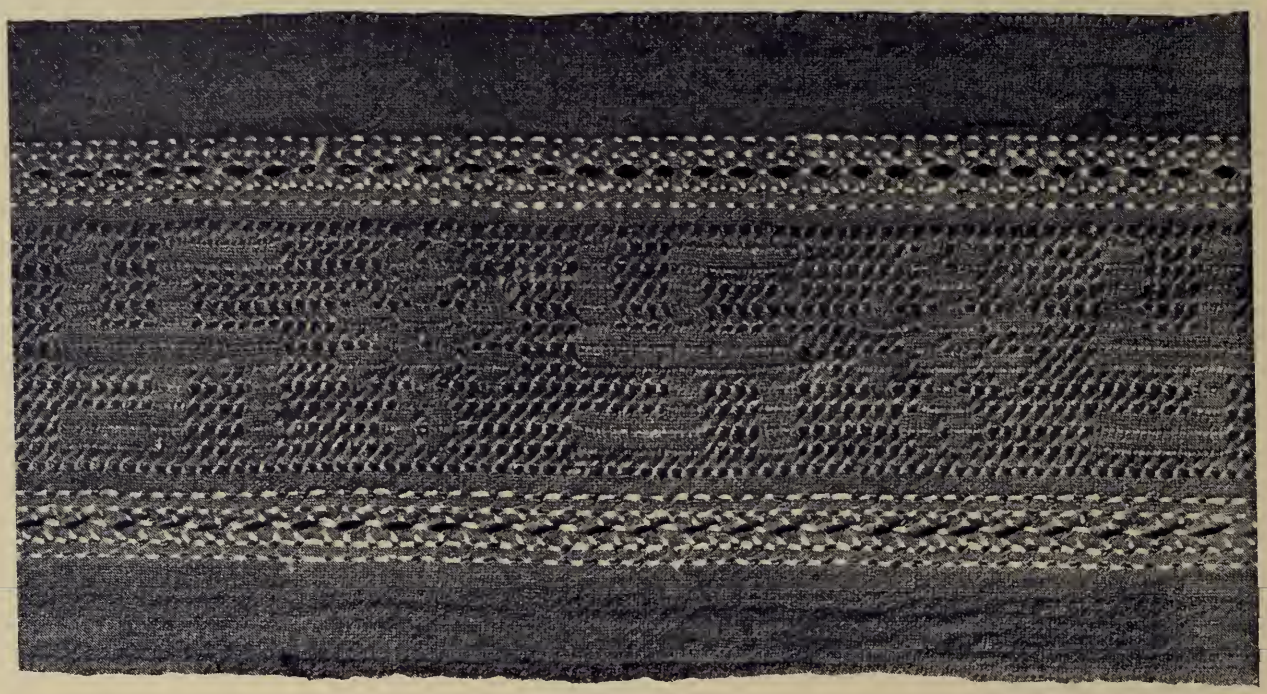


104



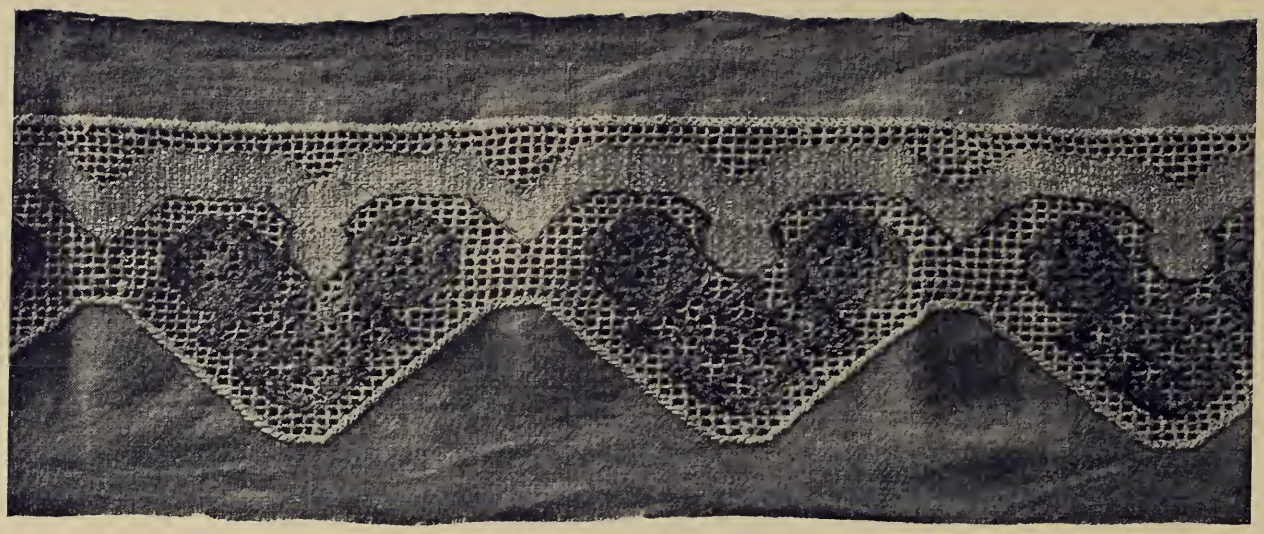
105

106



107

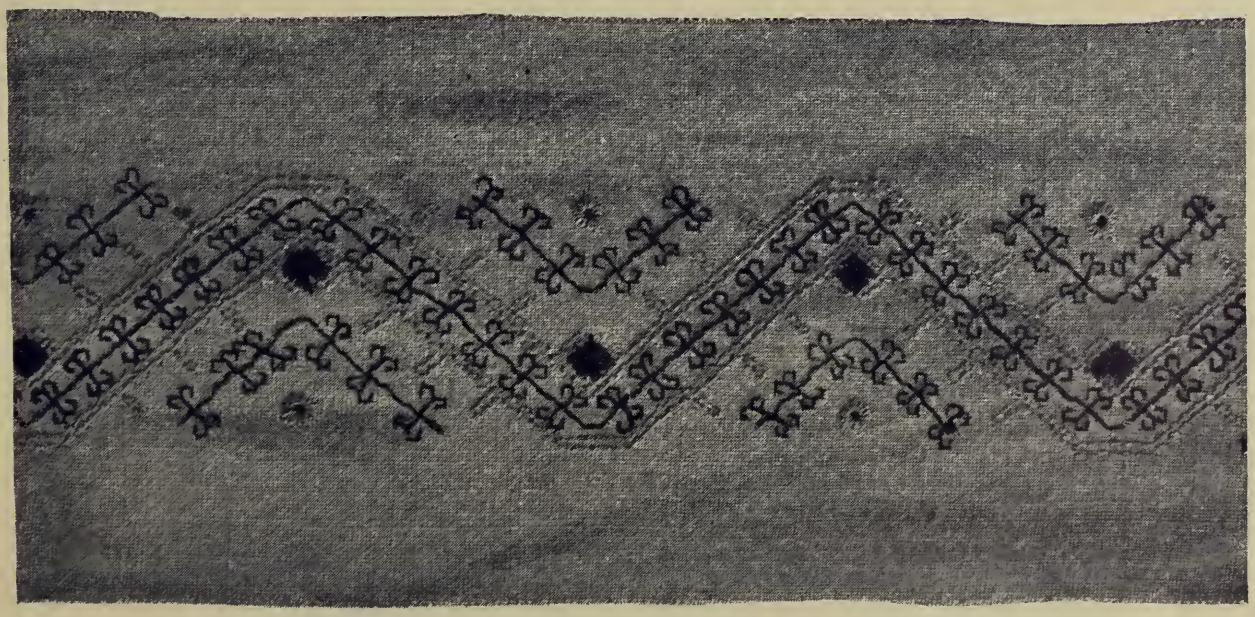
108



110

111

112



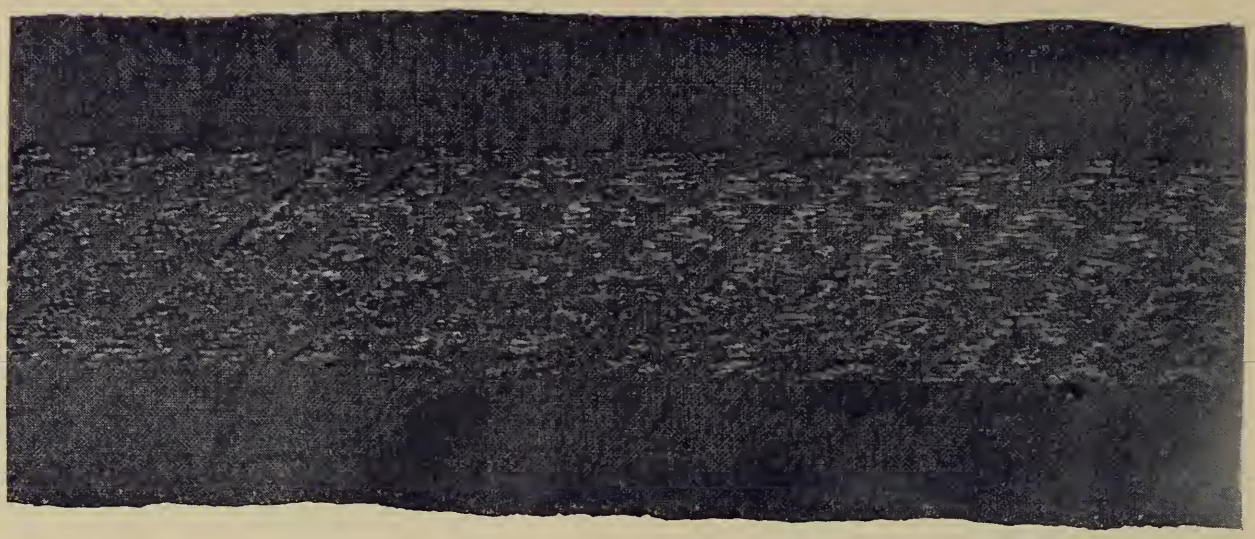
113

114

115

116

117



118

119

‚Le dessin de l'élève de Talachkino Samoussef, représentant sur une balalaïka deux poissons et une écrevisse, ne permet pas un seul instant de douter que c'est là un dessin décoratif russe et qu'il est plus réfléchi, plus intéressant et plus artistique que ce que le peuple exécute en se guidant uniquement de son propre savoir'.

Cette remarque de M-r A. Karéline met en relief l'importance de Talachkino dans le sens de son influence salutaire sur les goûts du peuple. Il ne s'agit pas de juger ici, si ce qui a été fait dans cette direction est beaucoup ou peu et si l'on peut s'attendre à ce que le succès de la princesse Ténichef sera de longue durée; il suffit que ce qu'elle a fait mérite une entière sympathie. Nous, fils de la Russie, n'avons pas le droit d'oublier les forces non entamées du peuple. Elles nous sont nécessaires pour l'édifice de notre culture nationale, nécessaires surtout à notre art.

‚Talachkino' a développé dans les élèves de l'atelier de sculpture sur bois (tels que Samoussef, Michonof) le sentiment de l'ornement, cet ancien sentiment qui vit dans notre paysan encore de nos jours, en dépit de l'affreuse laideur de sa vie dans la proximité des chemins de fer, en dépit de l'oubli des traditions artistiques de l'antiquité.
Ce sentiment ne peut pas être provoqué artificiellement. Il se cache dans l'âme obscure du peuple, comme un germe attendant pendant des siècles un sol propice pour donner des pousses jeunes et vigoureuses. Le peuple garde inconsciemment le trésor de ces formes primaires, de ces dessins—embryons de beauté, inimitables et éternels comme sa destinée. Symboles de l'unité de la race—ils sont plus durables et plus vivants que les superpositions temporaires de l'histoire. L'heure sonne, et ils s'épanouissent, les immuables, en dessins splendides du style. Les ornements populaires — sont les mots dont se compose la langue de l'art d'une nation.

Les broderies

Chaque fois que j'entrais dans l'atelier de broderie à Talachkino, j'éprouvais une joyeuse sensation.

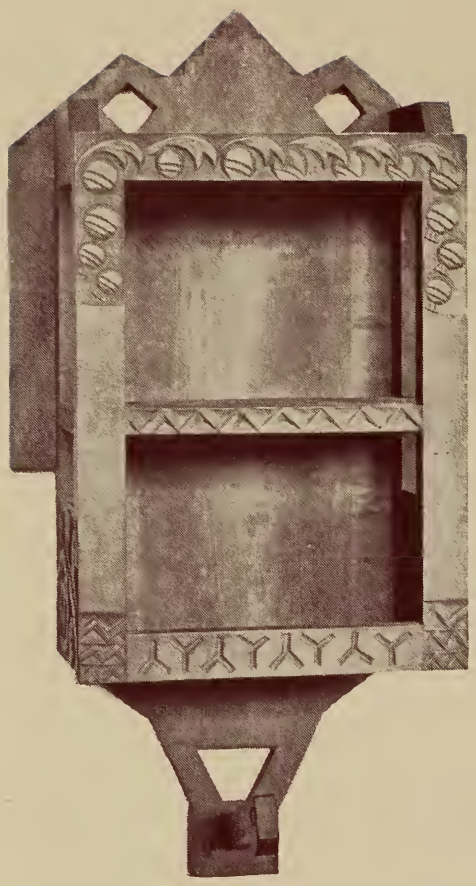
Ici l'affaire marche grand train. La grande pièce claire est pleine d'étoffes amoncelées. Au milieu, sur de larges tables,— des modèles de dessins, des albums, des manuels de broderie, des échantillons de toiles de couleurs variées. Près de la fenêtre, penchées sur des métiers, travaillent les brodeuses... A tout moment les portes s'ouvrent: on livre les marchandises terminées, on apporte de nouveaux ouvrages, pour les soumettre au tribunal sévère de la princesse et de son aide, M-lle E. Sosnovski. Dans l'antichambre s'entassent des paysannes vêtues de pittoresques chemises de Smolensk, attendant leur tour...

Elles viennent à Talachkino des villages voisins par centaines et apportent le fil et les toiles qu'elle fabriquent à la main dans leurs isbas à l'aide de rouets et de métiers primitifs. Tous ces matériaux sont envoyés à la teinturerie de la princesse Ténichef près de Smolensk, d'où, teints en couleurs délicates et harmonieuses, ils repassent dans les mains de ces mêmes paysannes qui les couvrent de dessins pittoresques et de ‚stichki' (point), en se guidant de leur propre entendement et de leur propre goût.

On exécute à Talachkino encore d'autres broderies, broderies de laine et de soie, d'après des dessins nouveaux, composés à l'atelier même. Il faut distinguer ces broderies des ouvrages paysans proprement dits, de ces broderies qui répètent d'anciens dessins traditionnels, pénétrées de la poésie du travail paisible des siècles qui s'accomplissait au son de mélodies mélancoliques, à la lumière d'un feu de copeaux.

Entre les paysannes du gouvernement de Smolensk on rencontre des brodeuses fort expertes. Leurs dessins sont merveilleusement pittoresques et variés. Elles remplissent les commandes avec une application et un amour touchants. Certes

XIV



123

124

125

126

127

128

XV

129

130

131

132

133

134

135

on les conseille; les bons ouvrages sont encouragés avec libéralité; les ouvrages manqués sont rendus à l'ouvrière avec une indication ‚de ce qu'il ne faut pas faire'. Mais l'initiative du choix de l'ornement, de l'alternance des couleurs est réservée pourtant à ces simples femmes russes, à ces paysannes qui ont hérité de l'antique sentiment populaire de l'ornement.
Quant au côté technique, il est tout simplement surprenant. Aux ouvriers gâtés par la facilité de la production manufacturière la minutie et la précision du faire industriel des paysans n'est plus accessible. En les admirant on sent vivement l'abîme qui sépare notre penchant pour l'industrie artistique et l'amour inconscient que lui porte le peuple. Du reste cela se comprend si facilement. A la disposition de notre oeuvre nous n'avons que des années et des dizaines d'années, le peuple crée pendant des siècles.
C'est dans le cours des siècles que furent peu à peu élaborés les simples dessins russes; des générations innombrables les ont reproduits. Une tradition naquit, une sorte de coutume, aussi immuable que les coutumes de la famille et de la religion. De siècle en siècle le peuple observait les mêmes procédés de broderie, reproduisait les mêmes ‚stichki' en croix, et dans ces points se cristallisait le goût populaire. Nous avons vu les quelques mesures des simples chansons populaires se déployer en symphonies délicates de Rimski-Korsakof et s'épanouir en romances, d'une douceur recherchée, de Tchaïkovski; de même des naïfs dessins des brodeuses paysannes surgirent les beautés du style national—et les riches vêtements de brocard ornés de perles fines et de pierres précieuses, et les châssis d'icônes finement émaillés, et ‚l'audace folle des reliefs couvrant les murs extérieurs de la cathédrale de Iuriev-en Pologne, et la fantasmagorie des temples de Rostof et de Yaroslav', comme le dit Roerich.

Par leur caractère les broderies de Smolensk appartiennent à trois types. Premièrement l'arrière-point (‚strotchka'). Ce pro-

cédé rappelle le tricotage; les fils du tissu sont, à des intervalles donnés, tirés avec l'aiguille, et les bords des trous, carrés ou ronds, obtenus de cette manière, sont ourlés de fil. On obtient ainsi des bandes quasi tressées, une sorte de dentelle grossière. Le dessin de ces bandes à jour est identique des deux côtés du tissu et résulte de la disposition des trous ourlés et de la couleur du fil à broder.

La figure primaire, servant de base à tous les éléments typiques des dessins de ce genre de broderie, se compose de deux paires de barres parallèles, placées en croix, et porte le nom de ‚iélénetz simple' (sapin), probablement à cause de sa ressemblance avec des branches de sapin entrecroisées (voir fig. VIII). Les parties isolées de cette figure primaire, diversement combinées, donnent une série de dessins, tels que le ‚mi-iélénetz', le ‚iélénetz cornu', le ‚peigne', etc. (voir fig. VI et XII). Un dessin très répandu, ayant l'aspect général d'un plan de forteresse, porte le nom de ‚Moskwa'; un carré, d'une architecture plus ou moins compliquée, — le nom de ‚lune' (voir fig. VI et VII); des groupes de petits ronds—celui de ‚makovki', etc.

‚Moskwa' est le dessin typique d'un autre genre de broderie, nommé ‚nastiebka' ou ‚navikolka' (fig. IV) et se rapprochant, par le procédé, de la broderie sur le canevas. Ici les motifs les plus usités sont les ‚koutchki',—chaînes de fines dentelures et de petits carrés, et les ‚barantchiki' (petits-béliers), ainsi nommés en raison de leur ressemblance avec les cornes recourbées d'un bélier (fig. XII).

Le troisième type de broderie est le ‚nabor' ou ‚nastilka'. Un échantillon de cette broderie est donné dans la fig. VI.

Il faut nous arrêter encore sur le procédé, usité pour coudre ensemble les lés du tissu (ces lés sont assez étroits, leur lar-

geur ne dépasse pas neuf verchoks). Le procédé ordinaire s'appelle ‚pistchik',—les bords des lés sont simplement cousus l'un à l'autre. Le second procédé, plus compliqué, consiste à réunir les bords des lés au moyen d'une ‚lapa' (patte) ou ‚raschiva'; dans ce cas les lés tiennent l'un à l'autre par une étroite bande ajourée, dont les fig. III et VII donnent une idée.
A part ces dessins et leurs diverses combinaisons les broderies de Smolensk, ressuscitées grâce à la princesse Ténichef, ne sont pas étrangères à d'autres motifs. Des lignes brisées, pareilles à de longues tiges de plantes, des calices de fleurs à nombreux pétales, de vagues suggestions d'images d'animaux et d'oiseaux d'un caractère oriental — s'y entrelacent parfois en des ornements inattendus. Quelquefois leur dessin rappelle les dessins à motifs empruntés au monde végétal, communs aux anciennes dentelles russes.

Une étonnante collection de ces dentelles, qui par le luxe délicat des détails et la finesse du travail ne le cèdent en rien aux meilleurs échantillons du point de Venise et du point d'Alençon, — collection absolument exceptionnelle, composée en majeure partie de pièces provenant des provinces du nord, se trouve dans le musée de la princesse à Smolensk... A quel point l'existence de pareils trésors nationaux est ignorée en Occident! Et même en Russie — combien peu l'on s'en doute. Cet art admirable est-il destiné à renaître? Espérons le. L'exemple de l'atelier de broderie de Talachkino est une preuve que bien des trésors de beauté peuvent encore être sauvés en Russie, si l'on s'y met avec amour, esprit et persévérance.

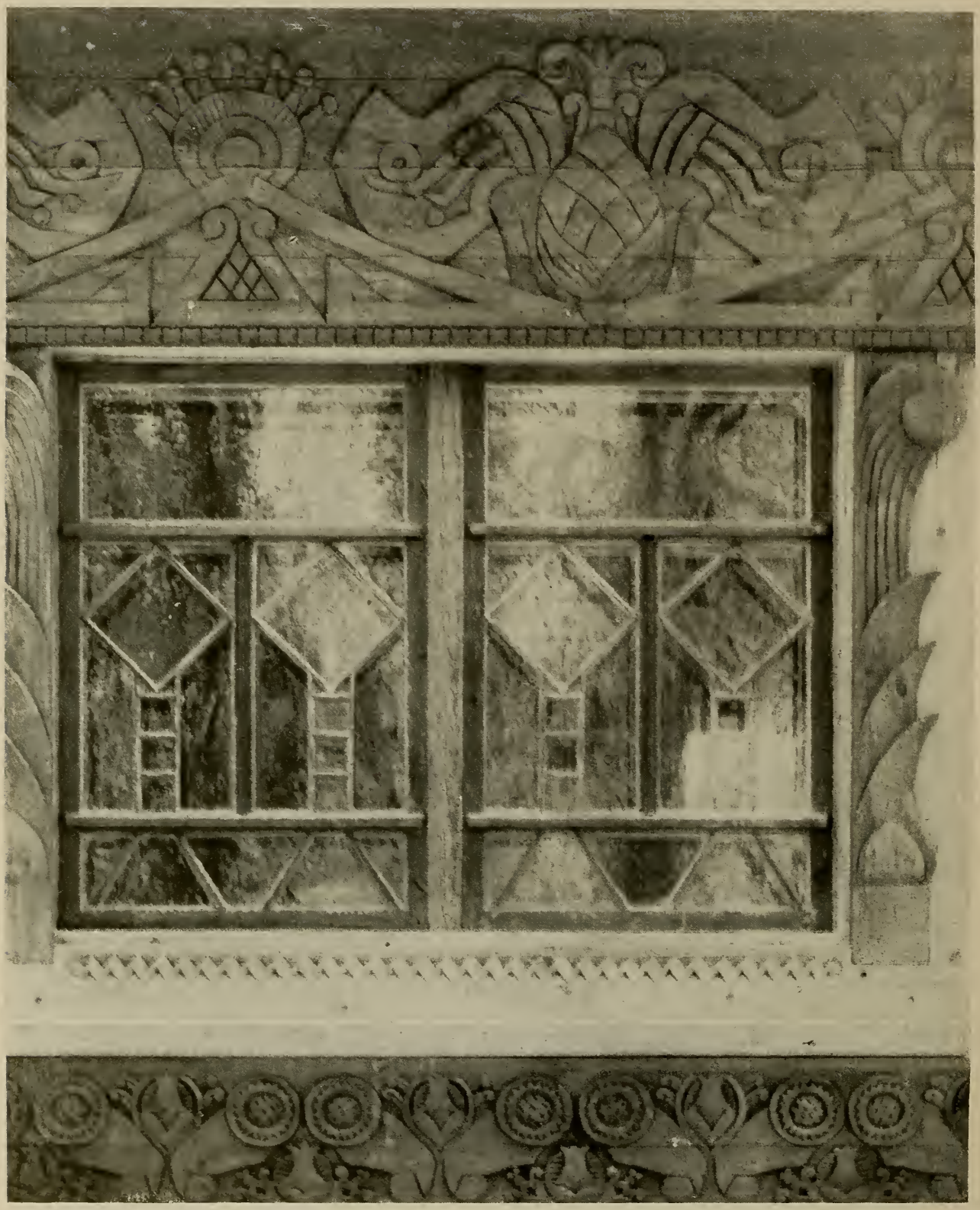
... ...

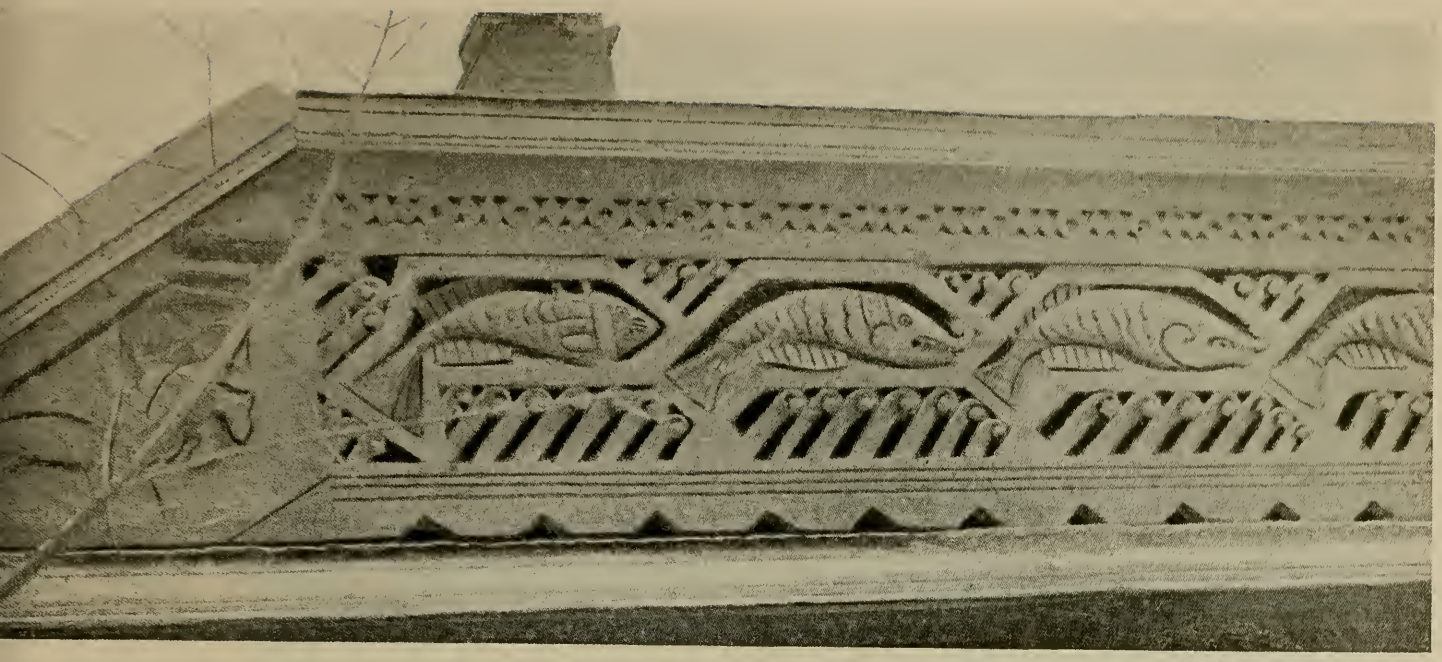
La teinturerie

La teinturerie de Talachkino se trouve à Smolensk, à côté de l'atelier de céramique (qui a également agrandi récemment sa production).

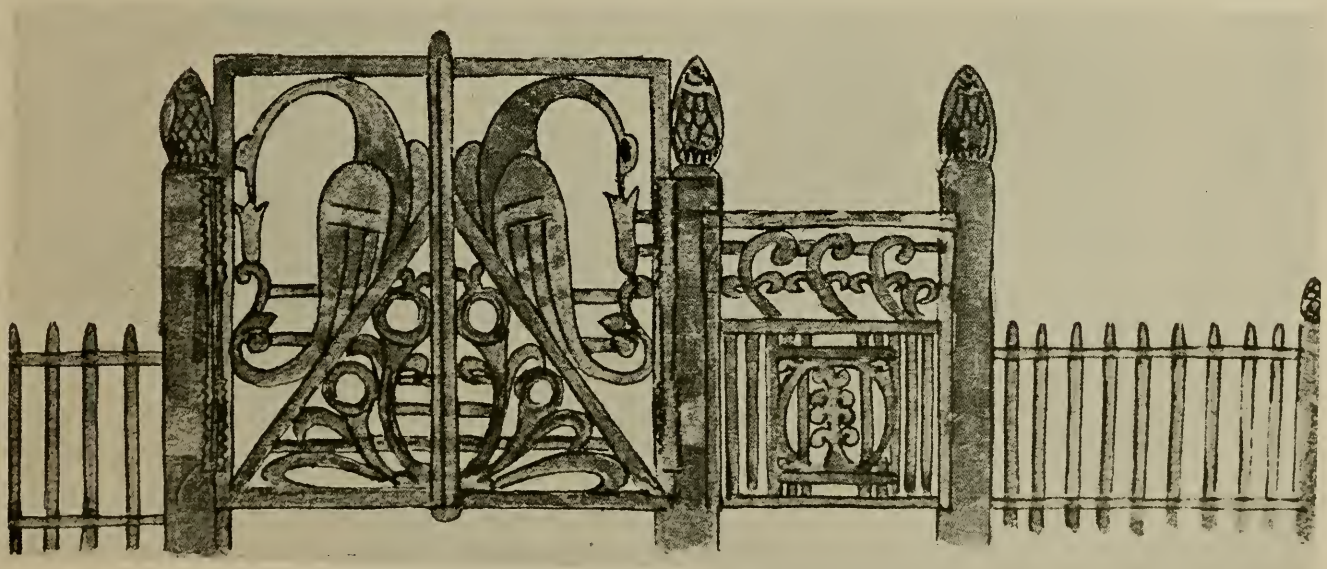
Le problème compliqué de la teinture des étoffes de couleurs durables et inaltérables a donné beaucoup de peines à la princesse Ténichef. On entreprit dans ce but des recherches coûteuses dans les coins perdus de la campagne, où vivent encore les traditions de l'antiquité, où les siècles passés paraissent plus proches de notre temps, et la beauté oubliée—moins oubliée. Il y a beaucoup d'endroits de ce genre au gouvernement de Smolensk. Là on se procura chez des vieillards et de vieilles femmes des recettes mystérieuses, des renseignements sur différentes herbes et sur le moyen d'en extraire les teintures usitées jadis par le peuple, avant qu'il ait été séduit par les monstruosités des indiennes de Moscou. Après beaucoup de complications et d'échecs de tout genre l'affaire marcha. Actuellement elle prospère de plus en plus. A quel point les étoffes de Talachkino sont belles et harmonieusement décoratives, on peut se faire une idée d'après les reproductions en couleur qui se trouvent dans ce livre; mais il faut tenir compte de l'imperfection de la reproduction à trois couleurs et ne pas oublier que nous n'offrons au lecteur que de petites coupures, impuissantes à donner une impression générale. Il faut les voir en grandes pièces, remplissant leur emploi de nappes, de draperies, de rideaux, de mouchoirs etc., pour se convaincre quels résultats considérables ont été atteints dans cette région avec les moyens les plus simples et les moins coûteux.

Toute une gamme de tons, commençant par les bruns foncés, les bleus vifs et les lilas et finissant par les roses-perle, les olivâtres, les gris-jaune et les gris-bleu. Une série de transitions de la couleur vive aux teintes et demi-teintes délicates du pastel. Et, comme chez les fleurs des champs, les couleurs ne dissonnent pas. La modestie des dessins, proches de la nature qui les vit naître, et la simplicité pittoresque du tissu, doux et chaud au toucher, complètent cette impression d'harmonie et de repos—indice d'intimité, si nécessaire au style moderne.

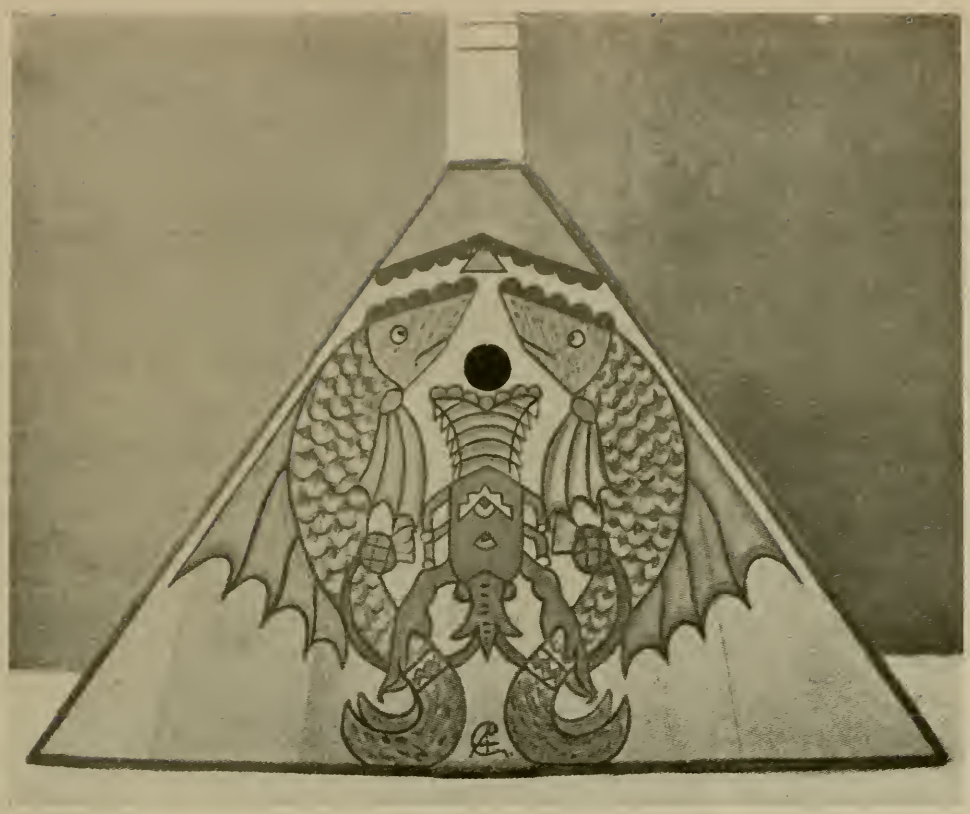




141

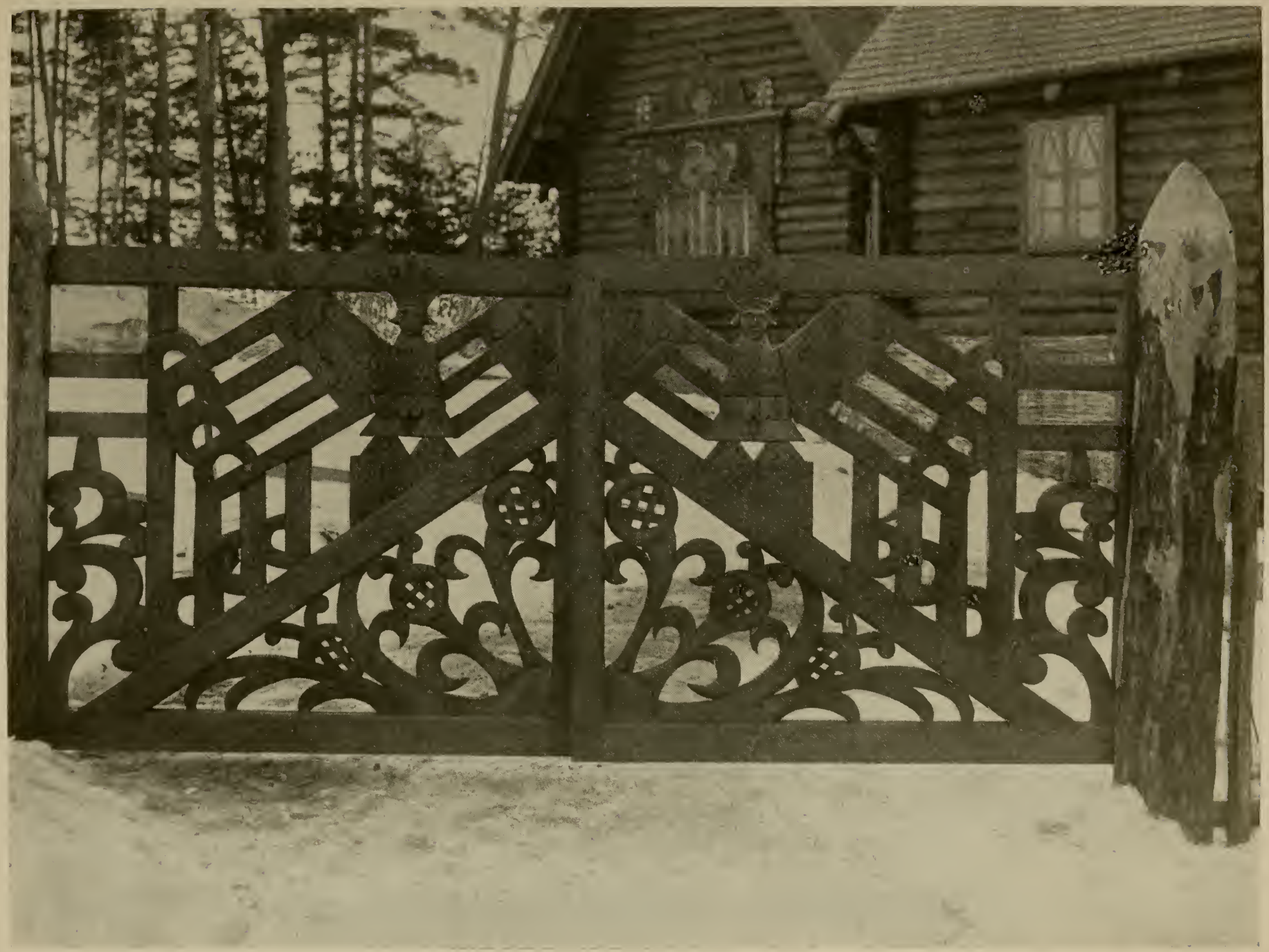


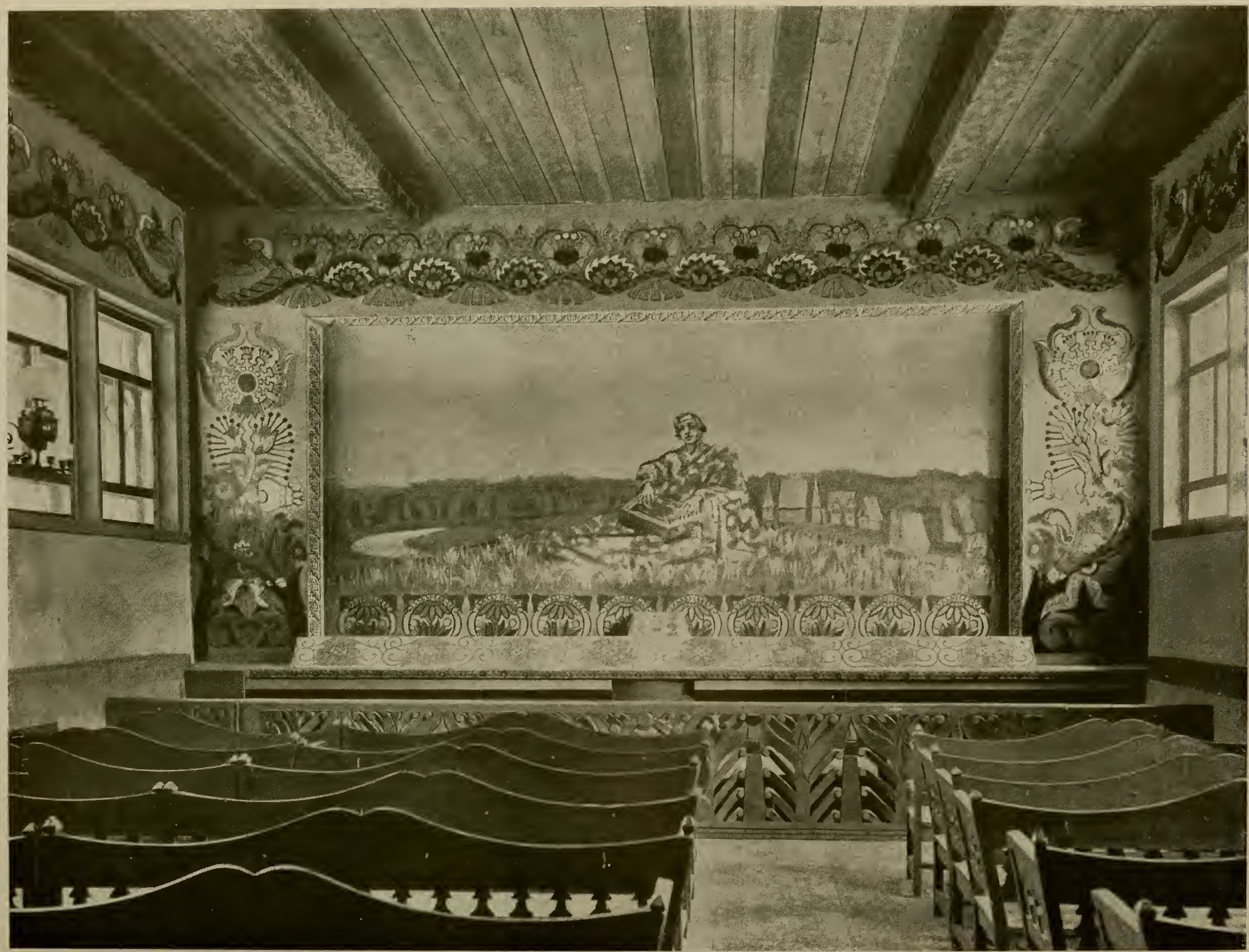
142



146

147





XVI

XVII

XVIII

N'est ce pas étrange? En parlant du balbutiement artistique de la campagne russe, nous sommes revenus sans nous en apercevoir au sujet par lequel nous avons commencé,—au problème de l'art moderne qui doit orner et ennoblir notre vie. N. Roerich a encore une fois raison: ‚Sommet et base. C'est du faîte et du fondement que jaillira la lumière de la beauté'. Je suis, certes, loin de penser que les broderies des paysannes de Smolensk remplaceront un jour dans nos logements les étoffes précieuses et recherchées que produit le luxe de notre siècle. En général, je ne veux nullement exagérer l'importance de l'industrie paysanne même dans la forme qu'elle acquiert en se régénérant sous l'influence d'artistes cultivés et dévoués à l'art. Il ne faut pas l'oublier: cette industrie n'est que ‚la base', or nous devons aller vers ‚le sommet': elle est ‚le fondement'—il nous faut ‚le faîte'. Néanmoins je suis convaincu qu'une large diffusion même de ces broderies de Smolensk, qui apportent une onde fraîche de goût populaire dans les produits de la ville, le plus souvent si laids, si communs et si dépourvus de style,—jouera son rôle. Vraiment, elles sont de beaucoup plus esthétiques et plus en harmonie avec les besoins décoratifs de l'époque moderne que les stupides étoffes avec des prétentions à l'élégance que produisent les fabriques et qui inondent les marchés de l'univers entier. Souhaitons qu'elles contribuent à raffermir en nous le désir de l'oeuvre, le désir de s'affranchir de la tyrannie du médiocre, du vulgaire, du tristement impotent. En tout cas ce n'est pas là le reproche qu'on peut faire aux produits de Talachkino.

Leurs défauts sont les défauts propres à tout commencement; je les ai relevés à dessein dans les pages précédentes. Il y aurait lieu de s'étonner si un oeuvre aussi insolite se révélait du coup irréprochable. Mais se laisser tromper par les défauts au point de ne pas voir les qualités indubitables et vivifiantes—serait une grave faute.

Conclusion En Russie trop de monde voit d'un oeil malveillant ce que crée avec amour un petit nombre de fidèles. En Russie il faut des forces exceptionnelles pour porter son ‚talent' jusqu'à la trésorerie de la culture nationale. C'est pour cela que l'on l'enterre si souvent. On salue chez nous d'un rire sarcastique les meilleures tentatives de création. On n'a pas manqué de se moquer de la ‚décadence russe' de Talachkino. Il est consolant que du même rire on saluait, de son temps, tout ce qui s'élevait au dessus du niveau. Sans sortir du domaine de l'art moderne, il suffit de citer les noms de Maliavine, Somof, Vroubel, Balmont, Solohoub...

La médiocrité ne souffre pas l'original, elle a une peur instinctive du hors ligne. Chercher à réveiller ses sympathies serait peine perdue. Du reste en vaut-il l'effort? La base, de même que le sommet lui sont également inaccessibles. Mais les admirateurs de l'art raffiné, de l'art ressuscité de nos jours, de l'art pour ainsi dire ‚polaire' à la naïve rudesse de l'inspiration paysanne—savent que les pôles contraires s'attirent et que dans l'oeuvre enfantin et primitif sont cachés les germes délicats des plus hautes destinées.

‚C'est du faîte et du fondement que jaillira la lumière de la beauté... à la perdition du médiocre'.

Août. 1905.

TABLE ET ILLUSTRATIONS HORS TEXTE.

TABLE

N. Roerich. Souvenir d'un voyage à Talachkino 9

Serge Makowski. L'art décoratif des ateliers de la princesse Ténichef. 25

Le style et les styles, 25.—Absence de style, 26.—Le bannissement de la beauté, 28.—Les approches du style, 29.—Le ,new style' en Angleterre, 30.—Les éléments du style. L'éclectisme, 31.—La liberté des formes, 32.—L'intimité, 34.—La tâche du luxe public, 35.—L'élément national, 36.—La peinture nationale russe, 37.—Résurrection du style russe, 40.—M-mes Polénof, Yakountchikof et la princesse Ténichef, 41.—L'école à Talachkino, 43.—Les ateliers, 43.—Le térémok de S. Malioutine, 44.—Le théâtre, 45.—La ,Florence' russe, 47.—L'art de Malioutine, 50.—L'opinion des étrangers, 53.—Les ouvrages de Zinovief et de Békétof, 55.—Ouvrages de Roerich, 56.—L'ornement populaire, 57.—Les ornements de Zinovief, 58.—Les ornements de la princesse Ténichef, 58.—Les broderies paysannes, 60.—La teinturerie, 63.—Conclusion, 66.

Inscriptions de V. Zamiraïlo. Vignettes de I. Bilibine, N. Roerich et V. Chambers. Aquarelles d'Agnès Lindeman.

Dessins des ouvrages de S. Malioutine, A. Zinovief, la pr. M. Ténichef, N. Roerich, M. Vroubel, A. Golovine, B. Békétof, J. Ovtchinnikof, etc.

Photographies de J. Borstchevski et de B. Lidine.

Clichés et impression de Golické et Vilborg.

ILLUSTRATIONS HORS-TEXTE

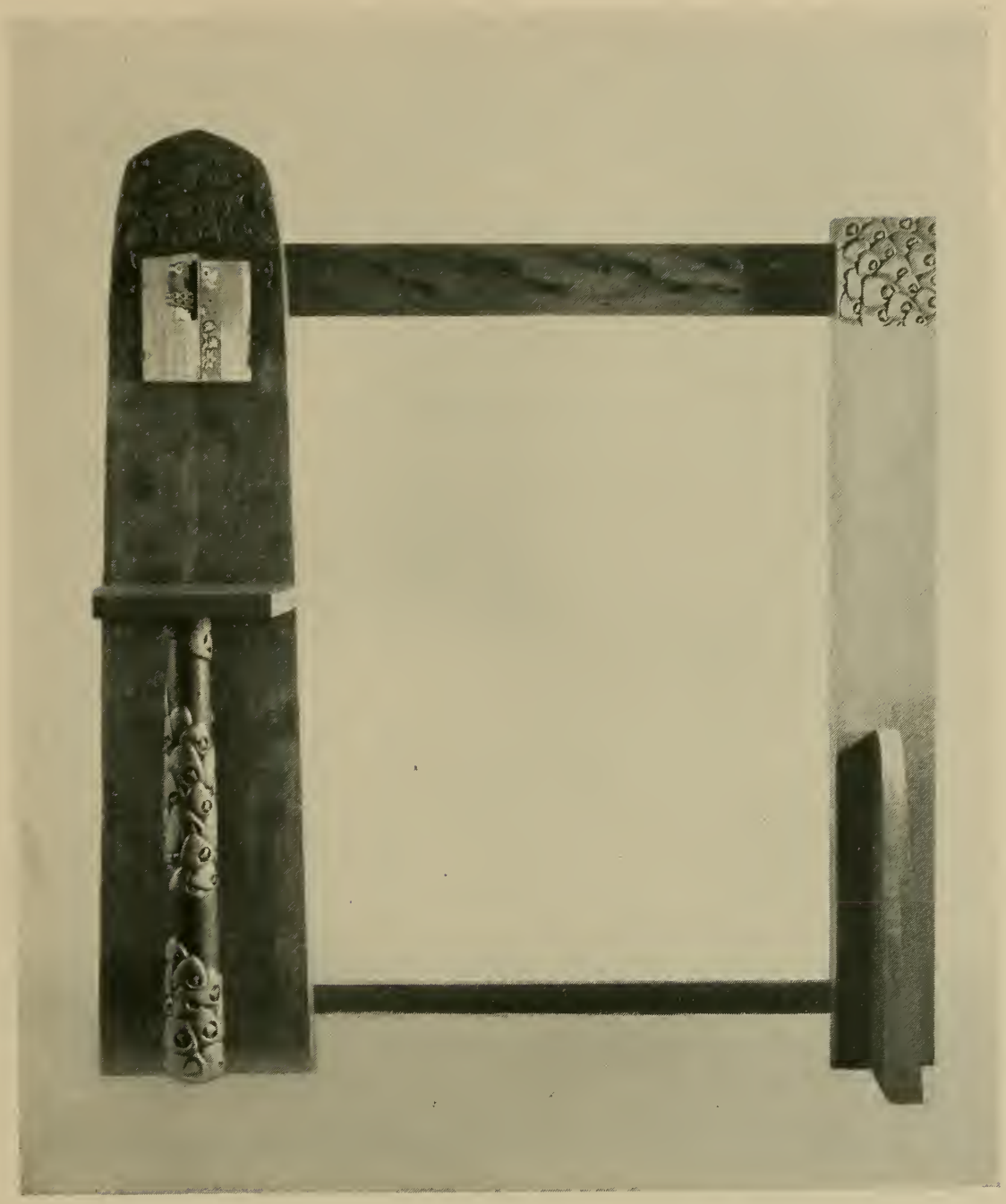
I. Berceau, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
II. Buffet (gorka), d'après le dess. d'A. Zinovief.
III. Partie de draperie. Broderie paysanne, fil sur laine (‚strotchka').
IV. Partie de serviette. Broderie paysanne, fil sur toile (‚gladj').
V. Table, d'après le dess. d'A. Zinovief.
VI. Bord d'essuie-main. Broderie paysanne, fil sur toile (‚nabor').
VII. Bord de rideau. Broderie paysanne, fil sur laine (‚strotchka').
VIII. Aiguière en bois, d'après le dess. de la pr. Ténichef.
IX. Nappe. Broderie paysanne, fil sur toile (‚nastiebka' et ‚nastiebka' avec ‚strotchka').
X. Fauteuil, d'après le dess. d'A. Zinovief.
XI. Fauteuil, d'après le dess. d'A. Zinovief.
XII. Broderie paysanne, fil sur toile (‚strotchka').
XIII. Reliure d'évangile. Peau, argent émaillé; d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
XIV. Bord de broderie. Broderie paysanne, fil sur laine (‚strotchka').
XV. Table, d'après le dess. d'A. Zinovief.
XVI. Coin de nappe. Broderie paysanne, fil sur laine (‚strotchka').
XVII. Bordure de chemise. Broderie paysanne, fil sur toile (‚nabor').
XVIII. Broderie paysanne pour paravent, fil sur toile (dessin ‚Moskwa').

1. Atelier de sculpture sur bois à Talachkino.
2. Façade du térémok, d'après le dess. de S. Malioutine
3. Fenêtre du térémok, d'après le dess. de S. Malioutine.
4. Chambranle de porte, d'après le dess. de S. Malioutine.
5. Armoire à icônes, d'après le dess. de S. Malioutine.
6. Chambranle de fenêtre, d'après le dess. de S. Malioutine.
7. Partie du térémok.
8 Porte, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
9. Poêle à carreaux, d'après le dess. de S. Malioutine.
10. Berceau, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
11. Buffet, d'après le dess. de S. Malioutine.
12. Banc d'anti-chambre, d'après le dess. de S. Malioutine.
13. Rampe de l'escalier du térémok, d'après le dess. de S. Malioutine.
14. Vue générale du térémok.
15. Porte d'entrée du térémok (sculpture sur bois), d'après le dess. de S. Malioutine.
16. Plat en bois sculpté et colorié, d'après le dess. de S. Malioutine.
17. Frise décorative, dessin de N. Roerich.
18. Chaises, d'après le dess. d'A. Zinovief.
19. Frise décorative, dessin de N. Roerich.
20. Petite armoire, d'après le dess. d'A. Zinovief.
21. Frise décorative, dessin de N. Roerich.
22. Petite armoire, d'après le dess. d'A. Zinovief.
23. Etagère et tabouret, d'après le dess. de S. Malioutine.
24. Broderie exécutée à l'atelier de broderie, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
25. Table, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
26. Broderie paysanne, fil de soie sur toile (‚strotchka').

27. Fauteuil, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
28. Broderie paysanne, fil de soie sur toile (‚gladj').
29. Coffrets, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
30. Buffet, d'après le dess. de B. Békétof.
31. Tablette pour icônes, d'après le dess. d'A. Zinovief.
32. Table, d'après le dess. d'A. Zinovief.
33. Table à écrire et à dessiner, d'après le dess. d'A. Zinovief.
34. Idem, vue prise de côté.
35. Canapé en chêne, d'après le dess. de S. Malioutine; broderie du dossier d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
36. Dougas, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
37. Coussins pour traîneaux, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
38. Cadre d'icône, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
39. Partie d'un chasuble, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
40. Etole, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
41. Chasuble, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
42. Cadres d'icône, d'après le dess. d'A. Zinovief.
43. Cadres d'icônes, d'après le dess. d'A. Zinovief.
44. Tablette, d'après le dess. d'A. Zinovief.
45. Cadre, d'après le dess. d'A. Zinovief.

46.
47. } Tablettes, d'après le dess. d'A. Zinovief.
48.

49.
50. } Oeufs de Pâques (‚piçanki'), d'après le dess. d'A. Zinovief.
51.



52. Cassettes, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
53. Cassette, d'après le dess. d'A. Zinovief.
54. Tablette, d'après le dess. d'A. Zinovief.
55. Chaise, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
56. Petite armoire, d'après le dess. de B. Békétof.
57. Broderie paysanne (‚strotchka').
58. Broderie exécutée à l'atelier de broderie, d'après le dess. de B. Békétof.
59. Balalaïka, dessin de M. Vroubel.
60. Broderie paysanne (‚gladj').
61. Balalaïka, dessin de M. Vroubel.
62. „ „ „ A. Golovine.
63. „ „ „ A. Golovine.
64. „ „ „ M. Vroubel.
65. „ „ „ M. Vroubel.
66. Galoubets et chalumeaux de Smolensk, dessin de la pr. M. Ténichef.
67. Traîneau, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
68. Etagère, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
69. Petite table, d'après le dess. d'A. Zinovief.
70. Armoire, d'après le dess. d'A. Zinovief.
71. Broderie paysanne (‚nabor').
72. Paravent, d'après le dess. d'A. Zinovief; broderie paysanne (‚strotchka').
73. Fauteuil, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
74. Fauteuil, d'après le dess. d'A. Zinovief.
75. Chaise, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
76. Chaise, d'après le dess. de S. Malioutine.
77. Broderie paysanne (‚strotchka').
78. Chaises, d'après le dess. d'A. Zinovief.

79. Broderie paysanne (‚strotchka').
80. Table, d'après le dess. d'A. Zinovief.
81. Canapé et table, d'après le dess. d'A. Zinovief.
82. Chaises, d'après le dess. de S. Malioutine.
83. Intérieur à Talachkino.
84. Coussins de canapé, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
85. Intérieur à Talachkino.
86. Table recouverte d'une nappe, d'après le dess. de N. Roerich.
87. Intérieur à Talachkino.
88. Table, d'après le dess. de J. Ovtchinnikof.
89. Bureau, d'après le dess. de N. Roerich.
90. Broderie paysanne (‚strotchka').
91. Miroir de toilette, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
92. Motif de broderie (fil de soie sur toile), d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
93. Cadre pour miroir à rideaux, d'après le dess. d'A. Zinovief.
94. Cadre pour calendrier, d'après le dess. d'A. Zinovief.
95. Coupe en bois sculpté, d'après le dess. de S. Malioutine.
96. Armoire-étagère, d'après le dess. de S. Malioutine.
97. Cadre pour portrait, d'après de dess. de M. Vroubel.
98. Motif de broderie (fil de soie sur toile), d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
99. Cadre décoré de pierres, d'après le dess. d'A. Zinovief.
100. Motif de broderie (fil de soie sur toile).
101. Cadres, brodés d'après les dess. de la pr. M. Ténichef.
102. Motif de dessin pour bordure (fil de soie sur toile).
103. Broderie paysanne (‚nastiebka').
104. Broderie paysanne (‚strotchka').

105. Deux cadres à portraits (broderie de fil de soie sur toile), d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
106. Cadre sculpté en bois, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
107. Broderie paysanne, fil de soie sur toile (‚strotchka').
108. Canapé, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef, garni d'une toile paysanne.
109. Vitrine, d'après le dess. de B. Békétof.
110. Broderie paysanne (‚strotchka').
111. Boîtes en bois creusé, d'après de dess. de l'élève Michonof.
112. Céramique.
113. Broderie paysanne (‚nastiebka').
114. Armoire-étagère, d'après le dess. de J. Ovtchinnikof.
115. Etagère, d'après le dess. d'A. Zinovief.
116. Etagère, d'après le dess. de S. Malioutine.
117. Plat en bois sculpté, d'après le dess. d'A. Zinovief.
118. Broderie paysanne (‚nastiebka').
119. Canapé, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
120. Fauteuil, d'après le dess. de N. Roerich.
121. Armoire à trois battants pour bibliothèque, d'après le dess. de N. Roerich.
122. Armoire-étagère et céramique, d'après le dess. de S. Malioutine.
123. Etagère, d'après le dess. d'A. Zinovief.
124. Fauteuil, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
125. Armoire-étagère, d'après le dess. de J. Ovtchinnikof.
126. Miroir, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
127. Plats en bois sculpté, d'après le dess. d'A. Zinovief.
128. Céramique.

129. Lutrin, d'après le dess. de S. Malioutine.
130. Chandelier d'église, d'après le dess. de S. Malioutine.
131. Etagère, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
132. Calendrier, d'après le dess. d'A. Zinovief.
133. Paravent, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
134. Canapé, d'après le dess. de N. Roerich.
135. Calendrier, d'après le dess. d'A. Zinovief.
136. Traîneaux, d'après le dess. de S. Malioutine.
137. Porte: décoration de théâtre, d'après le dess. d'A. Zinovief.
138. ‚Hibou' décoratif dans le théâtre, d'après le dess. de S. Malioutine.
139. Entrée dans la salle de théâtre, d'après le dess. de S. Malioutine.
140. Fenêtre du théâtre et une partie de la frise, d'après le dess. de S. Malioutine.
141. Frise extérieure du théâtre, d'après le dess. de S. Malioutine.
142. Dessin d'une porte, par S. Malioutine.
143. Chambranle et porte de balcon, d'après le dess. de S. Malioutine.
144. Robe de brocart, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
145. Balalaïka, dessin de S. Malioutine.
146. „ „ „ l'élève Samoussef.
147. „ „ „ M. Vroubel.
148. Vue générale du théâtre à Talachkino.
149. Porte en bois sculpté, d'après le dess. de S. Malioutine.
150. Salle du théâtre; rideau.
151. Salle du théâtre; porte d'entrée.
152. Bas-relief en bois peint, d'après le dess. de S. Malioutine.

153. Tabourets, d'après le dess. de S. Malioutine.
154. Céramique.
155. Crémaillère, d'après le dess. d'A. Zinovief.
156. Canapé, d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
157. Chaise en bois sculpté et peint, par A. Zinovief.
158. Céramique.
159. Reliure, brodée d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.
160. Céramique.
161. Céramique.
162. Broderie (fil sur toile), d'après le dess. de la pr. M. Ténichef.

2651-1
54605

NORTHEAST
JUN 1990

STERLING & FRANCINE CLARK ART INSTIT
NK1456 .M3 F st
Makovskii, Sergei K/Talachkino. L'art
3 1962 00072 6079